



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

**TEXTO, CEGUERA E INMATERIALIDAD
DESDE LA LÓGICA FOTOGRÁFICA**

TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO ACADÉMICO DE
MAESTRIA EN ARTES VISUALES,
ESPECIALIZACIÓN EN ESTUDIOS DE LA IMAGEN

PRESENTA:
RICARDO CUEVAS MARTÍNEZ

DIRECTORA:
Dra. Laura María González Flores (Instituto de Investigaciones Estéticas)

SINODALES:
Mtro. Noé Martín Sánchez Ventura (Facultad de Artes y Diseño)
Mtra. Laura Evangelina Buendía Ruíz (Facultad de Artes y Diseño)
Mtra. Gale Ann Lynn Glynn (Facultad de Artes y Diseño)
Lic. José Aguirre Guevara (Facultad de Artes y Diseño)

CIUDAD DE MÉXICO, JULIO, 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A Vicky, Raúl y Pili;
a Ángel, Luis y Moni*

Índice,

Introducción	5
I. Al principio fue el verbo	8
¿Más de mil palabras?	9
El problema de Molyneux.....	16
Mitos originales y prohibiciones a la mirada.....	19
Understanding, un ejercicio de resta	22
Notas	29
II. (Una) mimesis	30
Citas y auto-citas	31
M. Marie, abogado.....	34
Volviendo a Poe	38
12,000 words often mispronounced.....	41
Notas	48

III. Pareidolia.....	49
De cómo la literatura cambió la forma de una isla.....	50
Constructos.....	55
No temas ni trueno ni relámpago.....	63
Traduttore, traditore.....	66
Notas.....	69
IV. Coda	70
Ritornelo.....	71
Cambios drásticos.....	74
Fragmentos.....	75
Retrato de un hombre ahogado.....	78
Notas.....	95
Bibliografía.....	95

Introducción,

1

Parece un contrasentido intentar acceder a la imagen desde la imposibilidad de la visión, pero la relación es antigua y estrecha; baste recordar que ésta nace protegida por la penumbra de la caverna y apenas ayer evadíamos la luz para acceder al registro fotográfico.

—Podemos encontrar aún, como reliquias, algunos rollos de película análoga en las calles de Donceles, y buscando en Internet, algún sitio dónde procesarlos, pero son ahora una curiosidad, un tipo de arcaísmo voluntario; en su documental sobre la cueva de Chauvet, Herzog* nos sugiere (nos impone, en realidad) imaginar los dibujos de caballos sobrepuestos como los principios del cine...

Nos negamos a abandonar la oscuridad de tajo porque intuimos, tal vez, que el peso de la imagen, su gravedad, depende de forma profunda de esta cosmogonía que la hermana con la penumbra.

En apenas en ocho años celebraremos el segundo centenario del nacimiento de la primera fotografía (1826). Formas que están ahora en desuso, siguen, sin embargo, resonando en nuestro sistema límbico fotográfico: términos como negativo o imagen latente; el paso obligado por el cuarto oscuro para obtener una fotografía; con ello, el paso por el agua, necesario para el proceso de revelación, tan en tono con la mitología cristiana, auspiciadora histórica de nuestros cánones visuales.

* Descubierta en 1994, la cueva de Chauvet, al sur de Francia, es uno de los mayores hallazgos en pintura paleolítica, tanto por su calidad como por su antigüedad: 32,000 años antes de nuestra era.

Cambiamos en poco tiempo la carnalidad de la imagen, heredada de la religión católica, a la linealidad programática del código computacional, más cercana a la lógica protestante: el texto, unos y ceros, encriptados bajo la superficie de la pantalla.

Liberada ahora de su cuerpo material, la imagen viaja a la velocidad de la luz, está en todos lugares y la recibimos, complacidos, desde su posición privilegiada en el cielo del satélite: la gran nube compartida.

2

Comencé a trabajar con invidentes en el año 2003. Imaginaba que, si era posible prescindir momentáneamente de la visualidad, en un medio como la fotografía –que parece primarla por sobre todas las cosas–, podría hallar su centro más profundo y elemental.

Inspirado por sus mitos fundadores, pretendía (pretendo aún) exponer las paradojas que entraña este paso –antes obligatorio– por la ausencia de la mirada. Lo que implica sobre nuestra relación con la imagen; las marcas de nacimiento que se mantienen a pesar de movernos ahora en terrenos sin huellas y sin peso.

Mientras más gravitaba en el universo de la ceguera, alejándome de lo visual, me daba cuenta que la necesidad del texto crecía. Alguna información extra era siempre necesaria, ya que lo que estaba dado a la vista era apenas el documento de una causa más amplia.

Dada la inmaterialidad de la obra, y dado que la forma ya no ofrecía todas las pistas para su lectura, los usos del texto se ampliaron: primero como notas que comentaban su proceso; luego, como herramientas que conformaban el contenido, expandiéndose después a formas retóricas que empataban a momentos con estructuras literarias.

—Pienso, por ejemplo, en una obra realizada en 2005, *Walking with the ghost*. Una caja a prueba de luz, en forma de libro, que contiene un texto. El texto fue impreso en papel fotográfico. Bajo un proceso *analógico*, las hojas fueron reveladas, pero no fijadas, lo que implica que el texto desaparecerá gradualmente si es sacado al exterior para ser leído.

El objeto visible es sólo el exterior de la caja. Se le exige, entonces, un salto de fe al espectador para completar lo que permanece invisible. Su ayuda ahora es necesaria para finalizar una historia que podría —o no— ser una ficción.

Mi obra ha intentado mostrar un camino —dentro de muchos otros posibles—, sobre la relación entre imagen y texto, y ha orbitado siempre, dentro de la lógica fotográfica. Esta tesis intenta explicitar la mecánica de esa contaminación: cómo la ausencia de la mirada ha dado más cabida al texto, y cómo este proceso de retroalimentación ha dirigido la obra orgánicamente a terrenos inmateriales.

El arte y la teoría corren paralelos, retroalimentándose, ofreciendo los hallazgos que construyen nuestro mundo simbólico. A diferencia de la teoría, el arte nos ofrece los resultados de sus investigaciones en formas no-lineales.

Como la serpiente que muerde su cola, intento mostrar aquí las interconexiones que han alimentado mi obra desde campos variados del conocimiento. A su vez, cómo mi lectura de estas fuentes diversas ha sido afectada por mi quehacer como artista visual, atravesando constantemente los vacíos de la mirada, ciertas cegueras, a veces reales, a veces sólo metafóricas.

I

*Al principio
fue el verbo*

*Evidence, Oliver Sacks,
Génesis, Understanding*

¿Más de mil palabras?

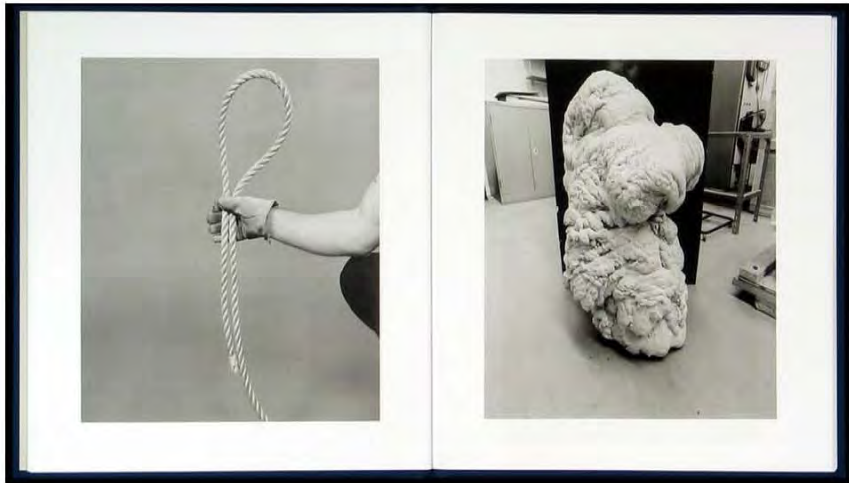
En el año de 1977, Larry Sultan (Los Angeles, 1946-2009) y Mike Mandel (Los Angeles, 1950) editaron el libro *Evidence*, que compilaba fotografías de diversos tipos de archivos: policíacos, científicos, industriales, etc. Materiales que tal vez en su contexto original resultaban informativos como parte de una narrativa más amplia, ahora, fragmentados, nos ofrecían sólo un conjunto de imágenes de las que nos era difícil generar un significado coherente.

Si en principio la mezcla arbitraria de diversas fuentes propicia el sentimiento de confusión, éste se amplifica al no tener ninguna información extra a la que asirnos. El único texto en el libro es el título: *Evidence*.

La selección de los archivos de donde abreva el libro no es casual. Los ejemplos de las fuentes que mencionaba nos sugieren, justamente, la necesidad de la imagen como evidencia. El punto es que, una vez fuera de la órbita que les concede ese carácter, alejándose cada vez más de la fuerza gravitatoria del contexto original, nos dejan en el espacio vacío. Éste libro, precursor contemporáneo de las preguntas que la Fotografía comenzaría a plantearse poco después, como su autonomía como discurso o su capacidad de comunicar, es un golpe duro a mitologías que los productores de imágenes habían querido dar por ciertas sólo a través de su reiteración. Frases como: *una imagen dice más que mil palabras* se revelaban ya entonces un poco huecas.



Larry Sultan y Mike Mandel, *Evidence*, 1977



Larry Sultan y Mike Mandel, *Evidence*, 1977

En una curiosa sincronía, un ejercicio similar se realizaba el mismo año. Dirigido seguramente a un público distinto al de los entusiastas del arte (aunque eso no lo sabemos a ciencia cierta), se confiaba ahora, precisamente, en las capacidades de la imagen para compartir información y transmitir un mensaje.

Las sondas *Voyager 1* y *2*, fueron lanzadas al espacio en 1977, con la misión de explorar los límites de la heliosfera, es decir, la zona exterior a la influencia de los vientos solares de nuestra propia estrella.

Las sondas, además de contar con el instrumental necesario para obtener y transmitir información sobre las regiones más lejanas alcanzadas hasta ese momento (y hasta la fecha) por la humanidad o algún instrumento que la abandere, llevaban un regalo, un *presente*.

Un disco de oro, donde, además del sonido (“una selección de hora y media de duración de música proveniente de varias partes y culturas del mundo, saludos en 55 idiomas humanos, un saludo del entonces Secretario General de las Naciones Unidas y el ensayo *Sonidos de la Tierra*, que es una mezcla de sonidos característicos del planeta”), contiene (esperamos contenga aún) un conjunto de 116 imágenes, que en su pasmosa brevedad intentan ilustrar diferentes formas de vida en la Tierra y la sociedad humana.

Sorprende, además de la coincidencia del año, la similitud de métodos que prueban, al final, puntos tan opuestos. La obra de Mandel y Sultan intenta alertarnos sobre el exceso de confianza que le hemos conferido a la imagen en general, y a la Fotografía en particular, para comunicar clara y unívocamente.

(La usamos cotidianamente como identificación personal, prueba judicial, documento de la experiencia subjetiva; como herramienta central para el convencimiento del otro en el campo publicitario, como código elaborado de referentes dentro del circuito artístico, etc.)

Evidence, compuesto de 59 fotografías, nos fuerza a elaborar un examen de conciencia sobre nuestra capacidad de interpretación y presupuestos sobre la imagen. El citado disco de oro, con apenas casi el doble (116 en total), nos pide volver a creer.

No sólo que la imagen comunica eficientemente, también, que los posibles alienígenas que encuentren alguna de las sondas cuenten con un sistema de referencias lo suficientemente amplio para darle sentido al conjunto; que comprenderán el código bajo el que están encriptadas; que tienen un tocadiscos, que tienen ojos...

El comité que determinó el contenido final del disco fue presidido por Carl Sagan (Nueva York, 1934-Seattle, 1996). Más que un gran acto de ingenuidad, me inclino a pensar que este ejercicio parte, en su centro, de un acto de enorme esperanza, similar a aquellos que habían posibilitado el SETI (Search for *Extraterrestrial Intelligence*, en *Arecibo, Puerto Rico*) o los primeros viajes espaciales.



Imágenes contenidas en los discos del *Voyager 1* y *2*, 1977



Imágenes contenidas en los discos del *Voyager 1* y *2*, 1977

El problema de Molyneux

Oliver Sacks (Londres, 1933), el renombrado neurólogo fallecido en agosto de 2015 [autor de *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero* (1985), *Despertares* (1973), *El país de los ciegos al color* (1997), entre otros], tuvo la oportunidad de comprobar la resolución a un problema que en su momento era sólo un experimento mental.

Resumido en su libro *Un antropólogo en Marte* (1995), el problema era el siguiente:

El filósofo del siglo XVII, William Molyneux, cuya esposa estaba ciega, le propuso la siguiente cuestión a su amigo John Locke: Imagina a un hombre ciego de nacimiento, y ahora adulto, al que se ha enseñado a distinguir mediante el tacto un cubo de una esfera. Ahora puede ver, ¿pero podría distinguir mediante la vista, antes de tocarlos, cuál es la esfera y cuál el cubo?.

Interesado por anomalías en la percepción y cognición, Sacks narra en este libro el caso de Virgil, que a sus 50 años había pasado su vida con una ceguera casi total. Era capaz de percibir la luz, su fuente y movimiento, pero no mucho más. Padeecía, desde su infancia, de gruesas cataratas, inoperables para la tecnología médica de los años 40's. Sin embargo, cuando Sacks se enteró del caso, en 1991, las posibilidades de tratamiento habían avanzado enormemente, convirtiendo la operación que le daría la vista a Virgil en un procedimiento relativamente sencillo. Se sometió a la operación que eliminó sus cataratas, con un resultado que sorprendió a todos:

El momento de la verdad había llegado por fin. ¿O quizá no? La realidad del asunto era infinitamente más extraña. Nada ocurrió en el momento dramático, que se prolongó, y al final dejó de serlo. Ningún grito (“¡Veo!”) salió de los labios de Virgil. Parecía mirar sin expresión y sin enfocar, perplejo, al cirujano, que estaba ante él aún con las vendas en la mano. Sólo cuando el cirujano habló –para decir: “¿Y bien?”–, una expresión de reconocimiento cruzó la cara de Virgil.

–Virgil me dijo posteriormente que en ese momento no tenía ni idea de lo que estaba viendo. Había luz, había movimiento, había color, todo mezclado, todo sin sentido, en una mancha. En ese momento, de la mancha brotó una voz que dijo: “¿Y bien?” Entonces, y sólo entonces, comprendió finalmente que aquel caos de luz y sombras era una cara, de hecho, la cara del cirujano.

El resto de nosotros, que hemos nacido con vista, apenas podemos imaginar tal confusión. Para nosotros, nacidos con todo un conjunto de sentidos, al correlacionar el uno con el otro creamos un mundo visual desde el principio, un mundo de objetos visuales, conceptos y significados. Cada mañana, abrimos los ojos a un mundo que hemos pasado toda una vida aprendiendo a ver. El mundo no se nos da: construimos nuestro mundo a través de una incesante experiencia, categorización, memoria, reconexión. Pero cuando Virgil abrió su ojo, tras estar ciego durante cuarenta y cinco años –habiendo tenido poco más de la experiencia visual de un bebé, y ésta ya perdida hace mucho tiempo–, no había recuerdos visuales que sustentaran su percepción; carecía del mundo de la experiencia y del significado. Veía, pero lo que veía no tenía coherencia. La retina y el nervio óptico estaban activos, transmitiendo impulsos, pero el cerebro no les encontraba sentido; estaba, tal como dicen los neurólogos, agnóstico.¹

El hecho es que ahora podía registrar aquello que permite la vista, pero no contaba con la educación necesaria para procesar esa información. La generalidad marca que, naciendo con dicho sentido, pasamos por un proceso de comprensión de la reflexión de la luz, la noción de los contornos, las sombras, la perspectiva. Es tan paulatino que lo damos por sentado y no reparamos en él. Asumimos la visión como un proceso automático, *natural*.

Digamos que Virgil tenía ahora el *hardware* que posibilitaba la visión, pero no el *software* para aprehenderla. Sin el programa necesario y sin un proceso previo de aprendizaje, percibía sólo ruido.

Ahí estaba la respuesta al problema de Molyneux:

No. Un ciego de nacimiento, que ha aprendido a diferenciar un cubo de una esfera por el tacto, adulto ahora y capaz de ver, no podría, sólo con la vista, distinguirlos. El caso de Virgil demuestra que la visión es un proceso, además de físico, cultural.

Es un caso extremo, pero nos demuestra también que nuestras construcciones mentales relacionadas con la imagen están determinadas, filtradas, por todos los conjuntos de informaciones extras con los que contamos.

El resultado de ésta experiencia inédita me recuerda al ejercicio editorial propuesto por Mandel y Sultan, citado al comienzo de este capítulo: obligarnos a cuestionar nuestra verdadera capacidad para generar sentido sólo a través de la vista. También me fuerza a cuestionar las verdaderas capacidades comunicativas del disco de oro de los *Voyager*.

Mitos originales y prohibiciones a la mirada

La mayoría de nuestros mitos fundadores nos advierten del peligro de transitar el mundo sólo a través de la información proporcionada por nuestros sentidos inmediatos. Desde el Mahabhárata hasta los mitos griegos; desde los textos canónicos de la cultura judeo-cristiana hasta el Corán.

La prohibición de ver a Dios directamente, sin mediación de las máscaras que escoge para manifestarse entre los humanos, es también una figura común. Equivale a ver a Dios (es decir el mundo, la naturaleza, el universo entero) tal cual es: cruel, amoral, indiferente al destino humano. La muerte o la locura no son realmente un castigo. Son una consecuencia lógica del desmembramiento de la psique por la percepción bruta.

Por eso el vidente Tiresias es ciego. Por eso es capaz de advertirle a Narciso de los peligros del espejo. Por eso, al cumplirse la profecía que le ha hecho a Edipo y puede entonces apreciar la magnitud de sus errores, decide (significativamente) sacarse los ojos.

Las religiones abrahámicas, o llamadas también religiones del libro, representadas principalmente por el judaísmo, cristianismo y el islam, ponen especial énfasis en la relación entre lenguaje y creación divina. Entre la materia y aquello que la anima, que le da sentido al ser nombrada.

(Desde el principio de la Torá, en el Génesis, por ejemplo, leemos cómo Dios comparte con Adán la potestad del acto creativo al dejarle la tarea de nombrar todas sus creaciones; al principio del Zohar se narra el debate entre las letras del alfabeto para determinar, ya que la escritura de Dios es perfecta, por qué empieza también la Torá con la letra *beth*, segunda en orden, en vez de *aleph*, la primera y más obvia candidata de apertura.)

En un campo enteramente distinto, es justamente un pasaje del Génesis² el que me recuerda, desde el otro lado de la moneda, el caso de Virgil:

Abram cayó su rostro en tierra y Dios hablo con el diciendo: He aquí mi pacto es contigo, y serás padre de muchedumbre de gentes. Y no se llamará más tu nombre Abram, sino que será tu nombre Abraham porque te he puesto por padre de muchedumbre de gentes. Y te multiplicaré en gran manera, y haré naciones de ti y reyes saldrán de ti. Circuncidareis, pues, la carne de vuestro prepucio, y será por señal del pacto entre mí y vosotros.

Una vez cumplido el rito que cerrara la alianza entre Dios y el pueblo elegido, Abram, ahora llamado Abraham, lleva el mensaje a los suyos, ordenando la repetición del acto a cada uno, como rasgo distintivo de la nueva nación. Este acto de humillación de la carne (esa carne, por cierto, tan cercana al pecado original) es un ritual antiquísimo que normalmente representa, para la multitud de culturas que lo ha practicado, la transición a la edad adulta, ofreciendo una parte de este cuerpo sometido al Padre original. Es sólo hasta que Abram realiza este acto que puede penetrar en el misterio de Dios y volverse Uno con Él.

El Zohar, o *Libro del Esplendor*, señala este momento como el matrimonio de Yahvé y el pueblo elegido, y refiere que a partir de entonces, Abraham pudo ver a Dios por *sí mismo y ya no sólo por visiones*³.

De llamársele *Padre enaltecido* o Abram, cambia su nombre a *Padre de una multitud* o Abraham. Si este nuevo patriarca es capaz ahora de ver a Dios por sí mismo, y ya no a través de visiones, es porque se le ha concedido parte del código que construye la realidad suprema.

El cambio de nombre, aunque sencillo en apariencia, lleva en sí una de las llaves a la revelación superior. Yahvé le ha compartido a Abraham uno de los atributos de la divinidad. Le ha concedido, en su nuevo nombre, una de las letras del Tetragramatón: YHVH, el nombre verdadero e impronunciable de Dios.

Sólo ahora Abraham, reconstruido por la letra, la palabra, es capaz de ver.

Understanding: un ejercicio de resta

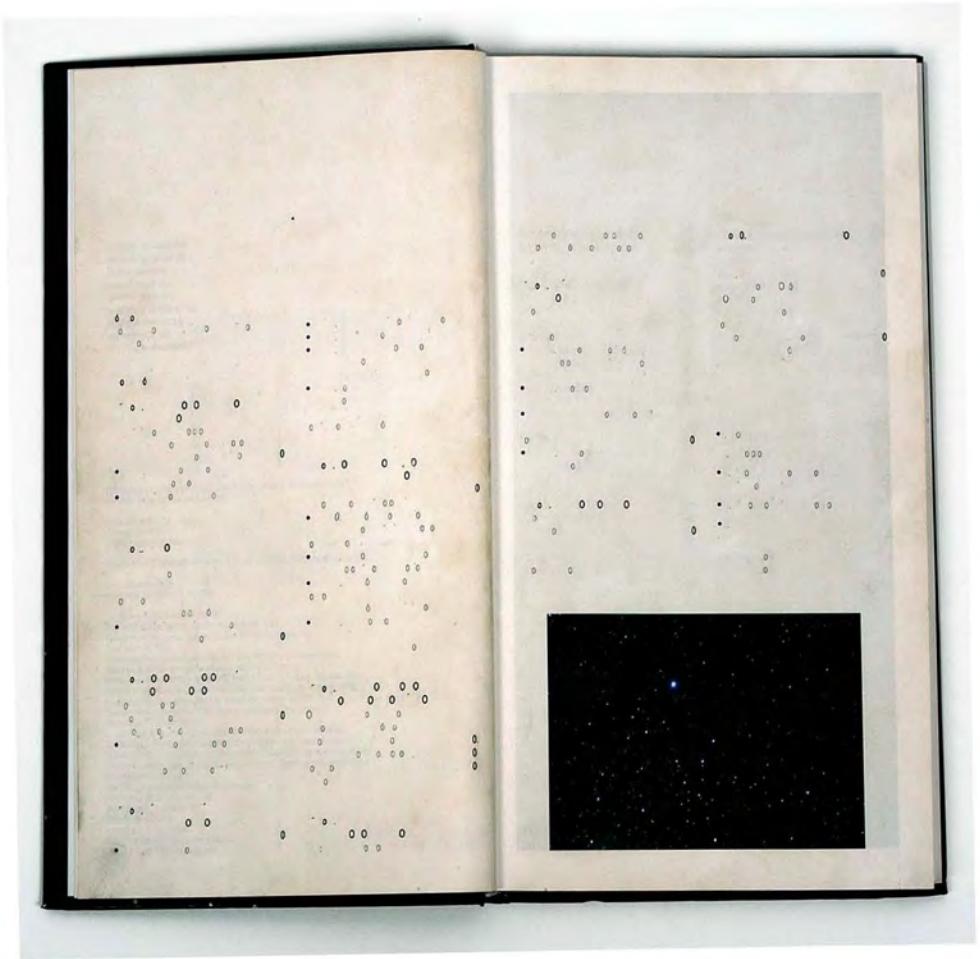
En el año 2003 realicé la pieza *Understanding*, donde eliminé, con una goma para tinta, todo el texto incluido en dos páginas de un libro sobre cómo fotografiar el cielo, dirigido a astrónomos/fotógrafos aficionados.

Todo el texto excepto por las O's, los ceros, los puntos y las comas.

—La superficie brillante del papel ayudó a que fuera relativamente sencillo borrar las letras; siendo tan pequeña la tipografía, el verdadero problema era no eliminar algún punto o coma adyacente.

En estas dos páginas, compuestas mayormente por texto, se incluía una imagen del cielo estrellado.

Históricamente, la relación del texto con la fotografía ha sido contextual o descriptiva, y en la mayoría de los casos (aunque especialmente en el ámbito social, periodístico o científico), la imagen es secundaria y supeditada al texto. Yo quería establecer una relación donde ambos sistemas de comunicación jugaran bajo las mismas reglas. Aquí el texto (ya) no describe o explica a la imagen; la imagen ya no es sólo la ilustración de una tesis o ejemplo gráfico. En la ósmosis de su proximidad, el texto parece abandonar su lógica lineal para acercarse —asemejarse—, a la imagen que acompaña, aunque esto implique, irremisiblemente, la disolución del mensaje original y del código que la sustentaba.



Understanding, 2003

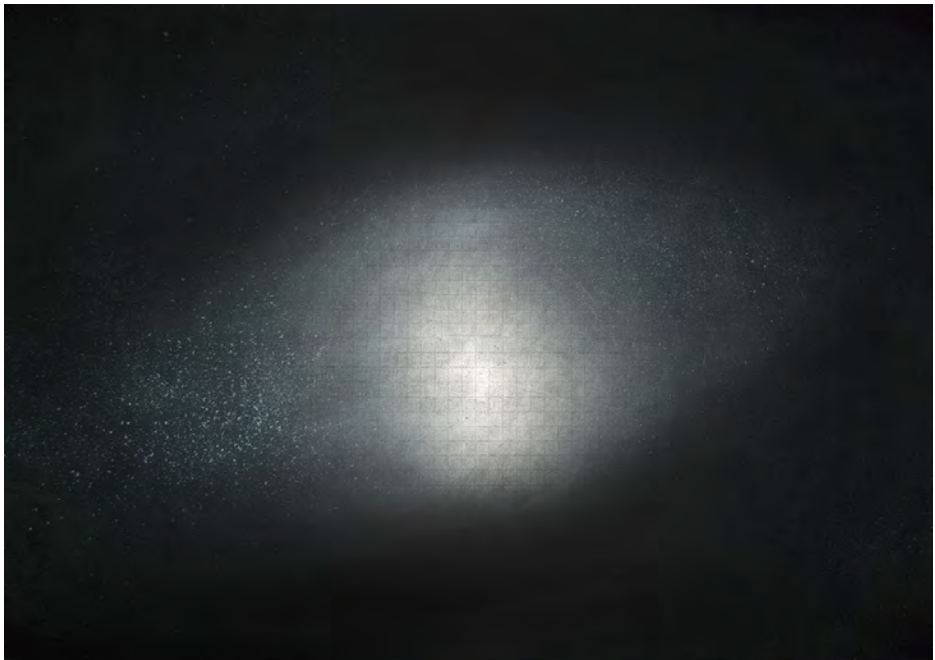
El texto que nos fue negado en el citado libro *Evidence*, se convierte aquí en un tercer mensaje, donde su eliminación sistemática lo aproxima a la imagen junto a él.

—Roland Barthes (Cherburgo, 1915-París, 1980) diría en *La cámara lúcida* (1980) que el órgano del fotógrafo no es el ojo, sino el dedo⁴. El ojo ve todo el tiempo, no selecciona, no jerarquiza. Es sólo hasta que el operador presiona el disparador que se genera UNA imagen. (El ojo ve todo el tiempo mientras está abierto, claro. En una curiosa comprensión de ese lapsus de la mirada, Vito Acconci (Nueva York, 1940-2017) realiza en 1969 una serie fotográfica donde dispara la cámara sincronizadamente con sus parpadeos. Al final del día tendría, teóricamente, la memoria de lo visto, y el registro de los breves momentos perdidos obligados por la fisiología.)

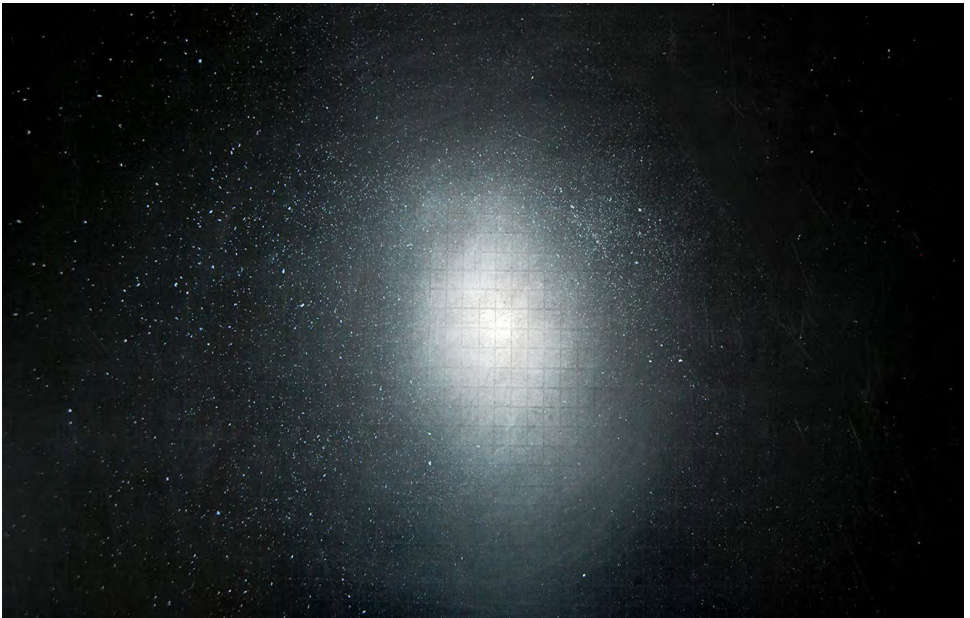
Me parece que esta pieza comparte un principio similar. Decidir sobre lo que se toma y lo que se deja, para, actuando por substracción, proponer un significado que antes era invisible, sólo latente (como cuando eliminábamos la plata no expuesta en la película durante el proceso de revelado).

En el año 2014, mientras cursaba la maestría que propicia esta tesis, me solicitaron ésta obra para una exhibición colectiva en el Museo del Chopo (Ciudad de México). Titulada *Transcripciones*, conjuntaba a artistas que trabajaran en las muy diversas exploraciones que puede ofrecer la relación entre imagen y texto.

Una vez seleccionada la pieza por Esteban King, curador de la muestra, me solicitaron material extra para contextualizar la obra. No especificaban qué tipo de material, y me pareció un poco absurdo –ya que la obra hablaba sobre la eliminación del lenguaje para proponer un significado paralelo a partir del mismo– enviar un texto explicativo. Busqué en los archivos fotográficos cercanos a la fecha de la elaboración de la pieza y su registro. Encontré que, en un doble o triple juego de espejos, en el documento del proceso (y de nuevo la negativa a primar al texto como significante central), algunas de las imágenes de archivo recordaban al tema original que dio pábulo a la obra.



Understanding (proceso), 2014



Understanding (proceso), 2014



Understanding (proceso), 2014



Understanding (proceso), 2014

Ninguna alteración se efectuó sobre las fotografías presentadas, salvo ligeras variaciones de brillo y contraste. Aquello que aparece junto a los restos de goma es sólo el reflejo del aparato fotográfico: el flash presente sobre la superficie negra y brillante de la mesa.

Una vez más, parecía que prescindir de la linealidad el texto ofrecía su sentido, ileso, reflejado como imagen: los restos de goma, esparcidos por la mesa negra, parecían citar a la fuente original que habían borrado.

Notas

1. Oliver Sacks, *Un antropólogo en Marte*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2001, pp 145-194
2. Biblia de estudio McArthur. Edición en Español, Grupo Nelson, 2012, p 21
3. Esther Cohen (selección, notas y traducción del inglés), *Zohar*, CONACULTA, México, 1994, p 59
4. Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1989, p 48

II

(una) mimesis,

*Poe; M. Marie; Vanguardias; Borges;
12,000 Words Often Mispronounced*

Citas y auto-citas,

El pensamiento más fugaz obedece a un dibujo invisible y puede coronar, o inaugurar, una forma secreta. Sé de quienes obraban el mal para que en los siglos futuros resultara el bien, o hubiera resultado en los ya pretéritos... Encarados así, todos nuestros actos son justos, pero también son indiferentes¹.

El primer —el único— libro que le valió la reimpresión en vida a Edgar Allan Poe (Boston, 1809-Baltimore, 1849) [de hecho hasta 3 reimpresiones en un breve lapso de 6 años] fue un plagio absoluto: un caso de mimesis extrema.

Publicado en 1839 (mismo año en que se hiciera público el nacimiento de la Fotografía, invento que daba a la naturaleza el poder de reproducirse a sí misma: una forma novedosa de auto-cita) le costó una reprimenda aparecida en el *Philadelphia Saturday Evening Post*, de mano de George W. Eveleth.

Aquí su sentida respuesta:

Lo que usted me dice sobre la acusación de plagio que hace el Phil. Sat. Ev. Post me sorprende. Es la primera vez que la oigo... Haga el favor de hacerme saber cuantos detalles puede usted recordar, pues he de investigar la acusación. ¿Quién edita el periódico?

¿Quién lo publica? etc. etc. ¿Cuándo se hizo la acusación? Le aseguro a usted que es totalmente falsa. En 1840 [este lapsus donde equivoca la fecha de publicación de su libro por un año no abona mucho a su reivindicación] publiqué un libro con este título, *The Conchologist's First Book...* Imagino que este es el libro en cuestión. Lo escribí junto con el profesor Thomas Wyatt y el profesor McMurtrie de Filadelfia; se le puso mi nombre por ser más conocido y tener más probabilidades de ayudar a su circulación. Escribí el Prefacio y la Introducción, y traduje de Cuvier las descripciones de los animales, etc. *Todos* los libros escolares se hacen necesariamente de la misma manera. La misma portada reconoce que los animales se describen “según Cuvier”. Esta acusación es infame y entablaré juicio por ella, tan pronto como liquide mis cuentas con el *Mirror*.

THE
CONCHOLOGIST'S FIRST BOOK:
OR,
A SYSTEM
OF
TESTACEOUS MALACOLOGY,
Arranged expressly for the use of Schools,
IN WHICH
THE ANIMALS, ACCORDING TO CUVIER, ARE GIVEN
WITH THE SHELLS,
A GREAT NUMBER OF NEW SPECIES ADDED,
AND THE WHOLE BROUGHT UP, AS ACCURATELY AS POSSIBLE, TO
THE PRESENT CONDITION OF THE SCIENCE.

BY EDGAR A. POE.

WITH ILLUSTRATIONS OF TWO HUNDRED AND FIFTEEN SHELLS,
PRESENTING A CORRECT TYPE OF EACH GENUS.

PHILADELPHIA:
PUBLISHED FOR THE AUTHOR, BY
HASWELL, BARRINGTON, AND HASWELL,
AND FOR SALE BY THE PRINCIPAL BOOKSELLERS IN THE

Portada de *Conchologist First Book*, 1839

Este no fue el único caso donde a Poe se le acusó de plagio —es curioso notar por esta carta que iniciará acción legal contra los posibles responsables de esta artículo, una vez termine una querrela previa con el *Mirror*².

A los seguidores de Poe, la carta citada nos concede el alivio de saber que no era su trabajo creativo el que estaba en juego como posible copia. En efecto, se trataba de un volumen pedagógico, que hacía lícita la paternidad colectiva y la cita a fuentes más autorizadas.

Como dice en su carta, *SÍ* escribió el prefacio del libro; también la introducción. Es esta parte justamente la que inicia la polémica: dependiendo de la laxitud o inflexibilidad de cada biógrafo, dicha introducción varía en calificaciones que van de una paráfrasis total a un texto con una cuarta parte de citas directas.

Casos como este han existido siempre en la lengua escrita y se repiten hasta el día de hoy. Sus formas recientes, con alta notoriedad, prueban lo actual del hecho, como el de Sealtiel Alatríste, Hilary Clinton, Bryce Echenique, o el presidente de México, Enrique Peña Nieto.

El punto en común es que la falta de creatividad que demostraron al elaborar sus textos, se cubre en parte en lo original de sus argumentos para justificar el plagio, ampliando, como el mejor artista, la línea que pretende delimitar el acto creativo y constreñir su paternidad, ya sea articulado por ellos mismos o sus representantes legales.

M. Marie, abogado

Recuerda, de alguna forma, el primer momento donde pública y legalmente, se le adjudica a la Fotografía la condición de Arte.

En el año de 1859, Charles Baudelaire publica su famosa diatriba en contra de la Fotografía, en el contexto del Salón de Pintura de ese mismo año, aparecida en la *Revue Française*, donde señalaba que podría ser un invento de gran utilidad, imponiéndole la condición de humilde servidora de las ciencias y las artes, como la imprenta y la taquigrafía, “que ni han creado ni han complementado a la literatura”, mientras ésta no intentara allanar el terreno de “lo impalpable y lo imaginario”.

Apenas tres años después, los fotógrafos Mayer y Pierson presentan ante los tribunales franceses una querrela donde solicitan a la corte tomen acción legal frente al plagio que otra sociedad fotográfica, formada por Betdeber y Schwabbe, ejercían sobre sus tomas originales de Lord Parmlerston y el conde Cavour.

La anterior cita a Baudelaire puede ofrecer el contexto sobre la idea de autoría imperante al momento en que se manifestó el caso ante la corte. Evidentemente Mayer y Pierson, asumían que el proceso mecánico que les permitió obtener esas fotografías les pertenecía, pero también, seguramente, la elección de la posición de los sujetos, la iluminación que daría tal o cual carácter, la preferencia de una pose dada frente a otra, o el momento exacto de la toma que podría variar el resultado final por completo (y tal vez incluyeran en su razonamiento, con justicia, las gestiones que llevaron a esos personajes a su estudio) como parte de un proceso creativo que rebasa la simple reproducción.

El hecho es que, bajo las nociones de la época, la Fotografía era capaz únicamente de *copiar las apariencias exteriores de las cosas*, y siendo tan nuevo invento, sus posibilidades en el campo de la autoría entraban en conflicto con las que eran regulares en aquel contexto respecto a la creación de imágenes (es decir, aquellas dominadas por completo por la habilidad manual).

Bajo esa lógica, esa misma corte descalificó el caso, ya que —previsiblemente— la Fotografía no entraba en las categorías presupuestas por las leyes que protegían los derechos de autor, cuya última revisión se había efectuado en 1810 (es decir, 29 años antes de la aparición de esta novedad técnica). El caso se presentó el 9 de enero de 1862 y el jurado falló en contra de Mayer y Pierson.

El 10 de abril de ese mismo año apelaron la decisión, esta vez bajo los argumentos ofrecidos por el abogado M. Marie, obteniendo ahora un dictamen a favor. Es decir, que la definición de este nuevo arte vino de dos fuentes irregulares: las leyes y el texto. Como en las Vanguardias que inauguran el Arte Moderno, ésta revolución en el espectro de la imagen venía acompañada del texto: un programa de mano que permitiera contextualizar las nuevas formas de imaginar.

Si en el caso de las Vanguardias eran los manifiestos lo que pretendía facilitar la lectura de la imagen, para la Fotografía fueron los planteamientos de M. Marie los que, mostrando una sensibilidad que pensaríamos atípica a su profesión, articuló los parámetros que le darían el estatuto de Arte, usando a su favor los argumentos que ofrecían los pintores más dotados para calificar su quehacer, es decir, el dominio de las capacidades miméticas.

—Digo más dotados como referencia a Jean-Auguste-Dominique-Ingres (Montauban, 1780-París, 1867) quien, en el momento más alto de su carrera, representaba a una de las dos corrientes que coexistían en ese momento: el Clasicismo, del que era mayor exponente, y, del otro lado de la moneda, el Romanticismo, encarnándolo principalmente Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix (Saint Maurice, 1798-París, 1863), quien por cierto más abierto a la recepción del nuevo invento, pugnaba ya por el poder e individualidad del gesto pictórico.

Aquí un fragmento de la argumentación de Marie:

¿Qué es, entonces, el arte? ¿Quién definirá el arte? ¿Quién dirá dónde comienza y dónde termina? ¿Quién dirá: puedes ir hasta aquí, pero no más lejos? Dirijo estas preguntas a los filósofos que se han ocupado de ellas, y podemos leer con interés lo que han escrito sobre el arte en sus distintas formas. El arte, dicen ellos, es belleza, y la belleza es verdad en su realidad material. Si vemos la verdad en la fotografía, y si la verdad, en su forma externa, seduce al ojo humano ¿cómo puede, entonces, dejar de ser belleza? Y si se encuentran en ella todas las características del arte, ¿cómo puede dejar de ser arte? ¡Francamente!, protesto en nombre de la filosofía. El pintor se sentiría afortunadísimo si fuese capaz de imitar exactamente, y quedaría completamente convencido de que había producido una obra de arte al acercarse lo más posible a esa naturaleza que le encanta y a la que admira. ¿Es el pintor menos pintor por el mero hecho de reproducir con exactitud? ³

Como podemos notar en su argumento, apela de forma brillante a aquello que estaba en el corazón de la pintura de la época: la búsqueda de la perfección mimética.

Bajo la herramienta retórica de *reductio ad absurdum*, evade la discusión del método para obtenerla (haciendo olvidar de momento a su audiencia el factor mecánico del procedimiento), para centrarse únicamente en su resultado.

La desmesura en la búsqueda del parecido es la *hybris* de la pintura. Su cuota, su pago al castigo de los dioses impuesto por querer emular su creación, es la incapacidad de negar el argumento de M. Marie: “*¿Es el pintor menos pintor por el mero hecho de reproducir con exactitud?*”



Mayer y Pierson, *Carte fotográfica del conde Cavour*, 1861

Volviendo a Poe:

Existen los datos sobre el plagio acometido sobre la obra de Wyatt y McMutrie, especialmente bien recolectados y expuestos por el divulgador científico Stephen Jay Gould (Nueva York, 1941-2002) en el ensayo *El mayor de los éxitos de Poe*, incluido en *Un dinosaurio en un pajar*.

Pero tal vez más interesante sería pensar que Poe no plagió. En ese caso, diría que su obra recuerda (¿prevé?) al *Pierre Menard* de Borges. (Las hay, ideas, embriones de ideas, listas para afectar el futuro; otras tal vez, destinadas a afectar también el pasado).

En 1939 (un siglo después de la aparición *The Conchologist's First Book*, y, de nuevo, la Fotografía), incluido en el libro *Ficciones*, Jorge Luis Borges imagina a un escritor que decide *escribir* el Quijote:

No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino el Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes.⁴

En apenas nueve cuartillas, nos ofrece esta especulación que ha sido multicitada. Las menciones a este texto van desde una lectura metalingüística hacia la propia literatura, es decir, el análisis dentro de la misma ficción sobre temas como el estilo, la traducción, la copia y el autor, hasta las aproximaciones metafísicas, que abarcan argumentos como la identidad, metempsicosis, o incluso, la cuestión sobre si a los humanos nos es posible participar realmente del acto de creación.

Extrapolado al mundo del arte, la búsqueda mimética de Pierre Menard en el ámbito literario suena ya menos anómala: un ejercicio regular practicado en las academias de arte (replicado sin mucho cambio hasta el día de hoy) es la copia al natural, siendo bodegones o desnudos los temas favoritos; se recomendaba, además, la visita a grandes museos de arte para practicar las aptitudes en la semejanza a partir del trabajo de los grandes maestros, lo cual facilitaba el estudio de estrategias específicas de representación bidimensional.

El Grand Tour, una costumbre adoptada por la aristocracia británica, nacida a principios del siglo XVIII, consistía en el peregrinaje a sitios arqueológicos que recordaran el pasado clásico. Acompañados de un tutor de Oxford o Cambridge, Italia (Roma en específico), era el destino favorito de estos nuevos turistas⁵. El viaje podía durar meses, y parte de su programa consistía en la copia, en dibujo normalmente, de todo lo que pudiera sugerir algún tipo de autoridad grecolatina.

Podríamos leer el cuento sobre *Pierre Menard* como el guiño (un guiño a la escritura en general, no sólo al desarrollo de la historia particular aquí descrita) a una práctica académica que basa su éxito en la reproducción perfecta, aun con lo chocante de que se nos presente en el campo de la literatura. O como el anhelo de un autor por participar de la experiencia de escribir una gran obra, sin importar de momento quién la gestó.

Éste texto hallado en *Ficciones* NO habla del acto de copiar (consiente o inconscientemente; completa o fragmentariamente). Habla de la incapacidad de no copiar.

En su sentido del humor ~~retorcido~~ elaborado, Borges invierte la inmoralidad del plagio para acercarlo a una forma de santidad.

Dice, en un cuento publicado en 1949, *El inmortal*:

Homero compuso la Odisea; postulado un plazo infinito, con infinitas circunstancias y cambios, lo imposible es no componer, siquiera una vez, la Odisea. Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy.

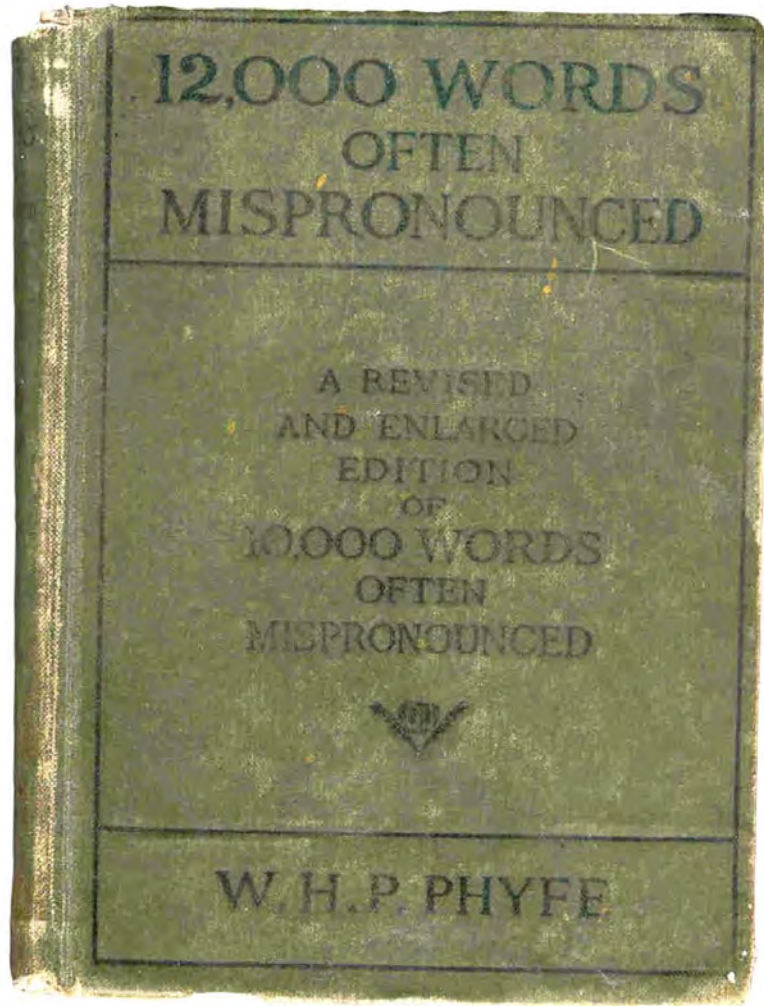
12,000 words often mispronounced

En el año 2011 fui invitado a realizar una exhibición individual en *Darling Foundry* (Montreal); un centro dedicado al arte contemporáneo, que ofrece estudios a artistas locales, residencias internacionales a través de una convocatoria abierta y exhibiciones regulares. Como pieza central de la muestra presenté un fragmento de la obra *12,000 words often mispronounced*.

El germen de la obra, sin embargo, data de años atrás, que debo a una de las visitas constantes que hacía a las librerías de viejo de la calle de Donceles, en el centro de la Ciudad de México. Ahí encontré el libro, del mismo título, *12,000 words often mispronounced*.⁶

Sin ningún fin específico compré el libro, atraído principalmente por la sugerencia sonora del título: parecía un mecanismo que eventualmente develaría los sonidos de cierto lenguaje.

Con una amplia nota introductoria sobre la relación entre los signos lingüísticos y su equivalente fonético, seguido de un pequeño tratado sobre las abreviaturas a utilizar, este libro no es, como pensé en un primer momento, un auxiliar en la pronunciación de una lengua ajena para entusiastas políglotas. Publicado en 1909, se trata en realidad, de una guía que pretende establecer un canon en la confusión de acentos imperante en una nación construida por la inmigración.



12,000 words often mispronounced, W.H.P. Phylfe, 1909

La obra que presenté consistía en la copia a mano del libro citado —en este caso, la parte de esa copia que cabía en una de las paredes el espacio expositivo.

Ya que mi interacción directa con el libro cambió mi impresión original sobre su contenido (habiendo imaginando que lo lingüístico llevaría a lo fonético), me parece una imposición afortunada la constricción del espacio ofrecido, ya que el fragmento mostrado, que da título a la exhibición, parecería sugerir una noción de lugar o trayecto, cuando nos manteníamos aún en el campo del lenguaje: *From Acher to Iser*, fue el título de la muestra.

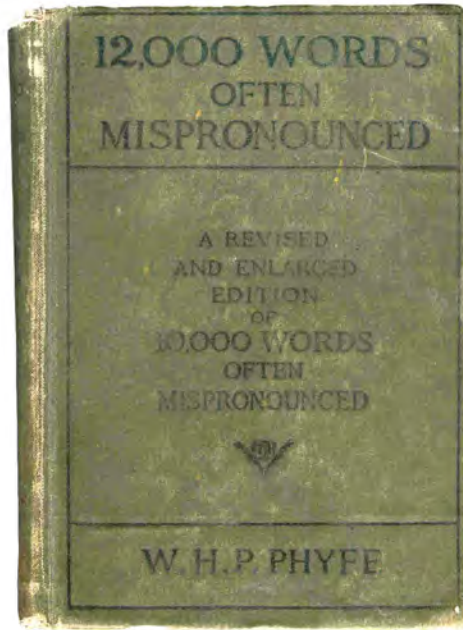
Por supuesto que el *Pierre Menard* de Borges resonaba en mi cabeza mientras copiaba este libro, pero mi interés mayor estaba en otro momento del proceso de la obra.

Acompañando las copias de cada página, hechas a mano, se incorporaba el sonido de su transcripción. Grabé, en un dispositivo digital, el proceso de transcripción del libro, fijando el micrófono a la mesa, asegurando que el sonido fuera más claro, ya que estaba dado por contacto. (Términos como grabar me hacen notar que la continuidad de su uso es sólo metafórico, en tanto el momento histórico-tecnológico que los generó, su mecanismo, se ha perdido. En inglés se le llama track a cada segmento sonoro diferenciado en un LP (Long Play Record): una marca en el camino; su voz equivalente, españolizada, es pista. Grabar recuerda de alguna forma original a grabar en piedra, a registrar lo que nos es importante, lo que nos implica (de ahí su cercanía con los impuestos: agravado; como marcar en la grava).

La versión anglosajona *record*, en su voz contemporánea, sugiere un logro inédito, un éxito en algún tipo de competencia, deportiva, artística, comercial, etc., pero viene de *re-cordio*, pasar de nuevo por el corazón. De ahí record nos devuelve de inmediato a su primera noción como el documento de una gesta: el registro del ganador de la competencia Olímpica, que se pensaba entonces permanente, grabado en la piedra.

—Le preguntaban alguna vez a Guy Davenport en una conferencia, donde elaboraba sobre peras (sí, el fruto pera), ya que adscribía temas religiosos, sexuales y artísticos a ese *Pyrus communis*, si él creía que el creador de tal o cual pintura tuvo en mente esa serie de relaciones al realizar la obra con la que hilaba sus lecturas. Su respuesta: “No importa si ellos lo sabían, el lenguaje lo sabe”⁶.

Imagino su idea del lenguaje como un exoesqueleto que nos ayuda a transitar este mundo simbólico. Como un regalo pre-dado (aunque no por ello *natural*) que nos determina un poco como especie y nos ayuda a participar brevemente de un diálogo que lleva milenios desarrollándose.



12,000 words
often
Mispronounced,

A revised
and enlarged
Edition
of
10,000 words
often
Mispronounced



W. H. P. PHYFFE



12,000 Words Often Mispronounced

Documentación sonora del sonido hecho al transcribir a mano el libro homónimo. Los "dibujos" resultantes al copiar un libro entero son el pretexto para ofrecer al espectador la experiencia de la lengua escrita a través, no de su sentido, sino de su gesto. Aunque el contenido permanece intacto en estas grabaciones, el código para acceder a él nos es ahora inaccesible. CD's de audio con un total de 768 tracks.



To
Edwin Booth
Whose Accurate and Scholarly Pronunciation
English Language has been to the American
people for over a generation a model
of Excellence and grace
this Book
is respectfully dedicated as a Testimonial
of the author's admiration for his talent as an
actor and his character as a Man.

Vista de la instalación de la obra y detalle de uno de los dibujos. El sonido de la transcripción, parecido a murmullos, es reproducido en toda la sala
(*Darling Foundry*, Montreal, 2011)

Al presentar el registro sonoro de la transcripción en el espacio expositivo, tenía en mente un breve momento de nuestra historia tecnológica que seguro ahora pocos recuerdan. Aquel donde, al enviar un correo electrónico con alguna imagen adjunta, el destinatario recibía, por algún error de código, una serie de signos inconexos e ilegibles (una serie continua y larguísima además). El hecho es que la imagen seguía ahí, pero dada ahora bajo un lenguaje que eliminaba su condición mimética y nos la hacía inaccesible: invisible.

Esa imagen había pasado, según la trilogía del signo de Charles Sanders Peirce, del ícono al símbolo. El ícono funciona por semejanza. El símbolo por convención.

Aunque el canal para recibir la imagen se había roto y nos sacaba del juego comunicativo, la inteligencia que había generado ese error podía, sin problema, en su propia convención, reconvertirlo a imagen bajo una simple instrucción. Me refiero a la computadora que recibía el correo, o el servidor que lo había enviado.

La fórmula narrativa que nos podría ayudar a imaginar este proceso está en la película *Matrix*, de 1999, donde los habitantes de este mundo distópico no tienen problema para convivir en una realidad representada *miméticamente*, o con aquella dada por los signos que ofrece el código de programación digital.

Este hecho, ensayado de formas diversas, es una constante en mi obra. La relación que establecemos con la realidad a través de diferentes dispositivos (ideológicos, tecnológicos, etcétera), y las paradojas que enfrentamos en su uso.

De alguna forma me recuerda al principio elemental de la tragedia: una narrativa que ofrece su desenlace (normalmente funesto) desde su comienzo; donde la resolución estuvo siempre ahí, pero el protagonista no pudo, no quiso o no se dejó verlo.

Notas:

1. Jorge Luis Borges, *Obras completas I*, Editorial Emecé, Buenos Aires, 2007, p 651
2. Stephen Jay Gould, *Un dinosaurio en un pajar*, Editorial Crítica, 2018, p 186
3. Aaron Scharf, *Arte y Fotografía*, Alianza Editorial, 1994, p 158
4. Jorge Luis Borges, *Obras completas I*, Editorial Emecé, Buenos Aires, 2007, pp 530-539
5. Stephen L. Dyson, *En busca del pasado clásico*, Editorial Ariel, 2008, p 57
6. William Henry P. Phylfe, *12,000 words often mispronounced*, Putnam's Sons, 1909
7. Guy Davenport, *Objetos sobre una mesa*, FCE, Turner, 2002, p 78

III

Pareidolia,

*Nantucket; Carmichael, Hogan y Walter;
“No temas ni trueno ni relámpago”*

De cómo la literatura cambió la forma de una isla,

Al primer hombre que caminó sobre el agua lo siguió una multitud, multiplicando el milagro, poblando América por el congelado Estrecho de Bering. De esos colonizadores originales eran descendientes los indios *Wampanoag*, que habitaron regiones del noreste americano que hoy conocemos como Rhode Island, Marthas's Vineyard y Nantucket.

A esta última la llamaron *Tierra lejana*, un terraplén arenisco separado del continente. Los colonizadores europeos comenzaron a llegar en 1659. Los métodos de producción que conocían, la agricultura y el ganado, probaron ser inconvenientes para la geografía de la isla, que asolada constantemente por los vientos marinos, agotó pronto sus recursos.

“Allí hay unos pastos verdes donde los nietos de nuestros hijos irán a buscarse el pan”, sentenció un lugareño, señalando un grupo de ballenas francas visibles desde una colina.

Los nativos *Wampanoag* conocían bien a estas ballenas, cuyos cuerpos cosechaban cuando llegaban a encallar en la playa. De la mano de estos, los colonizadores europeos se iniciaron en su cacería, primero en embarcaciones pequeñas, con capacidad para 6 personas (5 remeros Wampanoag y un hombre blanco manejando la espadilla era lo corriente), que pronto aumentaron en volumen y eficacia. Para 1760 habían acabado casi totalmente con las ballenas de los alrededores.

Apenas unos decenios antes, una pequeña embarcación había sido expulsada al mar profundo arrastrada por los vientos del norte. Su capitán divisó un tipo distinto de ballenas, mucho más grandes, dentadas. Acorraló y capturó a una del grupo; supo entonces que se trataba de un cachalote, cuya grasa era muy superior a la de la ballena franca, y contenía encapsulado, en su frente, un depósito enorme de un aceite superior (llamado *espermaceti*, debido a su parecido con el líquido seminal), de fácil extracción, que permitía como combustible una luz más clara y más limpia.

La matanza de las ballenas locales les cedió a los habitantes de Nantucket la experiencia necesaria para buscar el sustento en mares cada vez más lejanos. Si bien habían acabado con la fauna marina local, para entonces ya contaban con embarcaciones mucho más sofisticadas: de mayor tamaño, con capacidad de cazar varias presas en un solo viaje, y de procesar el producto en alta mar, sin necesidad de regresar a tierra por un largo tiempo.

Coherente con la mitología de la colonización de un nuevo mundo, los habitantes de Nantucket compartían el orgullo del dominio de los elementos en la *tierra inhóspita*. Se convirtieron en la localidad más próspera de las colonias americanas. Al momento que la futura nación reclamaba su independencia del yugo británico, estos cazadores de ballenas habían llegado a lugares tan lejanos como el Círculo Polar Ártico, la costa occidental de África o las Islas Malvinas.

Durante este proceso se desarrollaron similitudes entre la presa y el cazador, cierta mimesis de costumbres: ya que no necesitaban volver a tierra a cada ejemplar cazado, el lapso

promedio de ausencia del marino en el hogar era de dos a tres años, para, tras una breve estancia de tres a cuatro meses, volver al mar, en un ciclo continuo.

La hembra del *Physeter macrocephalus* (en español cachalote, por, se cree, el termino *cachau*, o diente, del dialecto gascón) permanece en grupos de hasta una docena de integrantes, cuidando en conjunto de las crías comunes, cuyo proceso de maduración puede llegar a los 21 años. Cumplido ese lapso, los machos se trasladan a latitudes más altas, separándose del grupo, hacia un agua más fría y mejor caza. Parecido a la especie de la que dependía su sustento, las mujeres de Nantucket se encargaban del hogar en los largos periodos de ausencia de sus esposos, educando a los hijos –de forma colectiva, como las ballenas hembra– en una sociedad que las circunstancias volvieron matriarcal.

Participaban de una vida social activa, donde las decisiones de las prácticas comunitarias eran potestad suya y los hombres eran figuras eventuales (como los cachalotes macho).

La asimilación de estos ritos era completa por parte de los habitantes de la isla. Los niños se criaban usando términos marítimos en la vida cotidiana y las mujeres aceptaban las condiciones puestas por el mar a su vida familiar. La *Canción de Nantucket*, escrita por Eliza Brock, joven esposa, dice así:

Entonces me apresuré a casarme con un marinero y mandarlo al mar,
Porque una vida independiente es la vida que me agrada.
Pero de vez en cuando me gustará ver su cara,
Porque siempre me parece que sonrío con gracia varonil,

Con su frente tan noble y despejada, y sus ojos negros y bondadosos,
Oh, mi corazón late cariñosamente por él siempre que está cerca.
Pero cuando dice: “Adiós amor mío, me voy a cruzar el mar”,
Primero lloro porque se va, luego río porque soy libre.

El romance con la mitología autogenerada alrededor de la caza de ballenas terminaría abruptamente algunos años después: el 23 de febrero de 1821, un ballenero de Nantucket avistó, cerca de las costas de Chile, una pequeña embarcación, demasiado pequeña para hallarse en altamar. De inmediato el capitán de este ballenero ordenó girar a estribor:

Bajo la mirada atenta de Coffin, el timonel acercó el barco todo lo que pudo al bote abandonado. Aunque lo sobrepasaron debido al ímpetu que llevaba el *Dauphin*, en los breves segundos que permanecieron junto al bote pudieron ver un espectáculo que no olvidarían durante el resto de sus vidas.

Primero vieron huesos —huesos humanos— esparcidos por los bancos remeros y el empanado, como si la ballenera fuese la guarida de una feroz bestia que comiese carne humana. Luego vieron a los dos hombres. Se hallaban acurrucados en extremos opuestos del bote, la piel cubierta de llagas, los ojos salidos de las órbitas, las barbas cubiertas de sal y sangraza. Estaban chupando el tuétano de los huesos de sus compañeros muertos.

Se trataba de los restos del Essex, ballenero de Nantucket, víctima de un cachalote enfurecido que parecía tener apetitos humanos en cuanto a venganza (lo que incluye su persistencia y pericia sobre el ataque acometido, según las historias de los locales al momento de aquél ataque)¹.

Este hecho es justamente la inspiración para *Moby Dick*², novela de Herman Melville, que aunque contiene a detalle descripciones sobre la vida cotidiana de los habitantes de la isla y documenta las nociones raciales que conformaban la lógica de una época específica, omite los detalles de la escena encontrada por el *Dauphin*.

Nantucket, una localidad con estrecha dependencia a algo tan profundo e imprevisible como el mar, era propensa a los augurios y oráculos. Sumado a la escasez de cachalotes por la caza excesiva, la tragedia del Essex marco el inicio del declive de la isla, subrayando el hecho de que nuestra realidad simbólica no es menos determinante que la realidad física.

Constructos,




Un experimento sencillo realizado en 1932 por los Doctores Carmichael, L., Hogan, H.P., y Walter, A.A., ayudó a ilustrar cómo nuestra noción de lo real está afectada por nuestras construcciones simbólicas³.

Se le pidió a un grupo de sujetos reproducir, de memoria, una serie de figuras, las cuales fueron acompañadas de una breve descripción en texto.

El experimento dividía a los participantes en dos grupos. A cada grupo se le mostró las mismas figuras, pero cambiando la descripción que las acompañaba.

Muestro a continuación el resumen de sus resultados.

La columna central muestra la figura original. A cada lado se muestra la palabra que la acompañaba, para sendos grupos. En los extremos encontramos las reproducciones hechas por los participantes. Podemos notar las diferencias entre la copia y el modelo; diferencias que se radicalizan más aún entre cada grupo de copistas.

FIGURAS REPRODUCIDAS	LISTA DE PALABRAS	FIGURAS QUE SIRVEN COMO ESTIMULO	LISTA DE PALABRAS	FIGURAS REPRODUCIDAS
	Cortinas en una ventana		Rombo dentro de un rectángulo	
	Botella		Espuela	
	Luna en creciente		Letra "C"	
	Colmena		Sombrero	
	Anteojos		Palanqueta de gimnasia	
	Siete		Cuatro	
	Timón de un barco		Sol	
	Reloj de arena		Mesa	
	Judía en forma de riñón		Canoa	
	Pino		Cuchara de albañil	
	Fusil		Escoba	
	Dos		Ocho	

Bajo la evidencia parece lícito especular que la imagen mental y su reproducción fueron influenciadas por un referente exterior, acercándose más a la realidad propuesta por éste.

Aunque figuras tan esquemáticas no representan un reto especial sobre su copia, parecería que la memoria y su producto fueron afectados por una narrativa adyacente.

Me parece que el experimento señala *a posteriori* un fenómeno similar al de la isla citada.

A continuación reproduzco unos mapas de Nantucket: el primero es de 1838 (anterior por apenas un año a la aparición pública de la Fotografía y apenas 17 años después de la tragedia del Essex, comienzo del decaimiento de la caza de ballenas); el último es de la época actual. Salvo variaciones estilísticas, creo, parecen no cambiar demasiado en su forma esencial.



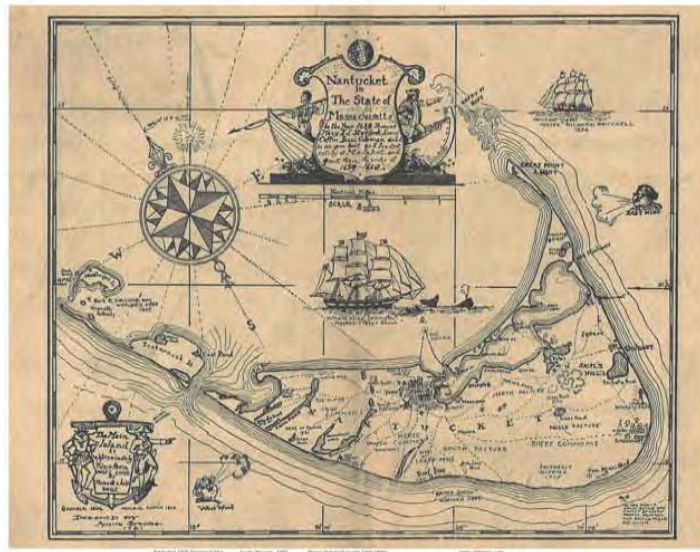
1838



1858



1891



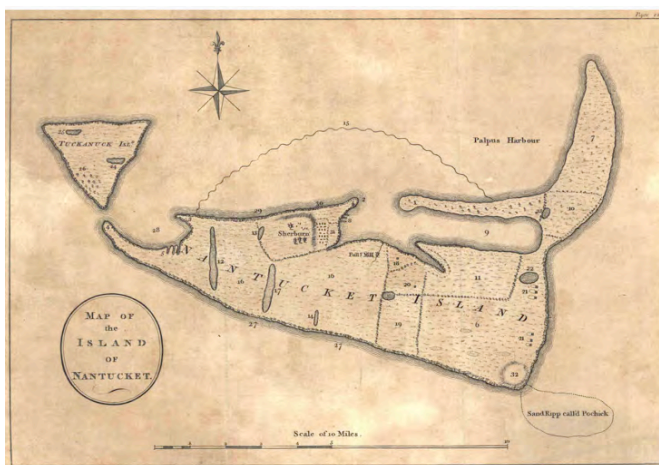
1921



Mapa actual

Es sin embargo un mapa de 1782 el que me parece más inquietante. Si bien ya menguaba el número de ballenas disponible para la caza entonces, ellos no lo sabían aún, y la idea de su prosperidad era un estandarte compartido. Una prueba de este orgullo colectivo quedó documentada en el discurso de Edmund Burke, político británico, que manifestó en 1775, frente al parlamento, sus impresiones sobre la isla, describiendo a sus habitantes como:

(...) un pueblo reciente cuyo éxito en la cacería del cachalote había superado la fuerza colectiva de toda Europa. Viviendo en una isla separada del continente casi por la misma distancia que separa Inglaterra de Francia, la gente de Nantucket había adquirido un concepto británico de sí misma como pueblo distinto y superior.



1782

Este mapa muestra, a mi parecer, una gran semejanza con aquello que les generó esa autoconfianza y prosperidad: la frente achatada, el extremo oeste parecido a una cola de ballena (que curiosamente suma una extensión inexistente al terreno real).

Decía Nietzsche en *La gaya ciencia* que “todo gran hombre ejerce una fuerza retroactiva”. Una forma de decir que el pasado no es algo fijo, y lo que consideramos historia, cristalizado en todos nuestros documentos, espera a un lector del futuro para continuar su lectura.

En estas narrativas, que se mueven a través del tiempo, que se auto-citan, encontramos un grabado de William Huggins, realizado en 1834.

Si ya habíamos notado en el mapa anterior cómo la imaginación colectiva cinceló la realidad para ajustarla a cierta imagen mental, en el grabado de Huggins (posterior a dicho mapa por 52 años) la reencontramos: recuerdo de un pasado perdido, el mapa ahora tiene volumen y tiene cuerpo. Como en la mitología cristiana (como el pez de los paleocristianos), encontramos ahora al símbolo reencarnado.



William Huggins, 1834

No temas ni trueno ni relámpago,

Moby Dick, la novela seminal de Melville, citada anteriormente, comienza en la isla de Nantucket.

También *Las aventuras de Arthur Gordon Pym* de Edgar Allan Poe⁴.

En el año 2007 realicé una obra que intentaba establecer un diálogo entre dos formas distintas de comunicación: la imagen y el texto.

Un libro compuesto de imágenes de paisaje, a página completa (tomados de otros libros, viejas recopilaciones de revistas como *National Geographic*, por ejemplo).

Este nuevo libro contenía ahora, además, un texto en braille que se sobre-imponía a cada imagen (impreso manualmente, con ayuda de una amiga invidente, de lo que aprendí entonces que cada palabra, para tener el necesario relieve que permite su lectura, debe ser escrita por detrás de la página, como vista en un espejo –recuerdo de viejas formas de adivinación y la palabra *especular*–, y que cada signo se compone por una combinación de seis puntos, como la base hexagramatical del *I-Ching*).



No temas ni trueno ni relámpago, 2007

El texto contiene la descripción de alguien atravesando un bosque. Realicé dos versiones de la misma pieza, con dos textos distintos. Para la primera utilicé el capítulo final de *Las aventuras de Arthur Gordon Pym*.

En este segmento, el autor narra la persecución de los protagonistas por nativos de una isla ubicada en el Polo Sur. Se adentran en la isla, *atraviesan un bosque*, y en algún punto, para evitar su captura, se ven obligados a descender a unas cavernas subterráneas.

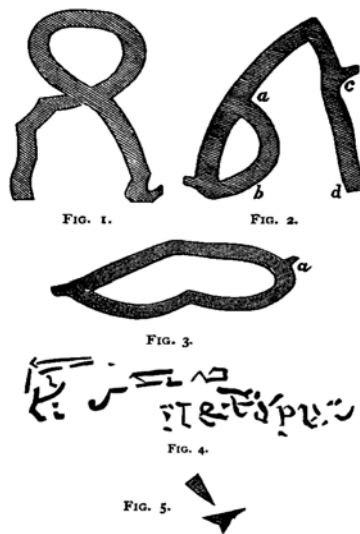
Para evitar perderse, Pym dibuja una serie de mapas, que aparecen en la novela. En un giro inusual para la literatura de la época, Poe incluye, concluida la novela –de la mano de un escritor anónimo y ficticio– un *adendum*, donde se nos *informa* de la inesperada muerte de Pym, razón del corte abrupto en la narración. Se elaboran ahí también una serie de conjeturas, centradas en los mapas dibujados por Pym en su escape.

(...) las figuras, cuando se les une una con otra en el orden preciso, constituyen una palabra —raíz etiópica que significa estar en tinieblas— de donde vienen todos los derivados que tienen que ver con la sobra y las tinieblas.

La hilera superior es, evidentemente, la palabra ser blanco, de donde parten todos los derivados relacionados con el esplendor y la blancura.

Tenemos entonces que estos dibujos, que representan mapas de cavernas, son a su vez palabras escritas bajo tierra. Nada se nos dice sobre el autor de estas grafías gigantes; si han sido escritas por Dios, el azar, la naturaleza o un demonio.

Obtenemos de aquellas solamente que no fueron hechas para ser vistas, y son pronunciadas, leídas, únicamente al ser andadas.



Mapas y grafías dentro de *Las aventuras de Arthur Gordon Pym*, de Edgar Allan Poe, 1838

Traduttore, traditore

No temas ni trueno ni relámpago se compone, además del libro mencionado, del registro en video del acto de lectura ejercido por un invidente.

Aunque aquél no puede ver los paisajes del fondo, puede acceder al sentido general del mensaje a través del texto.

A nosotros, que el desconocimiento de ese código nos veda su contenido, nos es permitido comprenderlo (por reflejo), al ver a alguien leyendo —activando— el texto: como guiados por Tiresias, el vidente ciego, vemos a alguien, literalmente, *cruzando un bosque*.



No temas ni trueno ni relámpago (stills de video), 2007



No temas ni trueno ni relámpago (stills de video), 2007

Además del intento de vincular dos mecanismos de comunicación, esta obra quisiera poner de relieve los gestos que distintas formas de transmitir y obtener información nos sugieren (nos imponen).

No es, en todo caso, una pieza feliz. Nos recuerda que siempre hay pérdidas en todo intento de traducción. De ahí el título de la obra, donde, para alguna de las partes, la sonoridad o visualidad del lenguaje habrá de desaparecer. Como en la novela de Poe, estas inscripciones tienen sentido únicamente al ser andadas, recorridas.

Los elementos que utilicé para realizar esta pieza estaban pre-dados en el mundo: los paisajes, el texto. Sobre el texto (y finalidad de la pieza) necesitaba, como he mencionado, *a alguien atravesando un bosque*.

Hay infinidad de narraciones donde es posible encontrar el hecho. Escogí la novela de Poe por su relación profunda y elaborada con la lengua escrita.

Para la segunda versión escogí fragmentos de una novela que también describe a alguien atravesando un bosque. En este caso, alguien que cruzó distintas tierras, aprendiendo su idioma en cada una, pero sabiendo a la vez que ninguna lengua materna le pertenece: *Frankenstein*, de Mary Shelley.

Notas:

1. Nathaniel Philbrick, *En el corazón del mar*, Grijalbo Mondadori, 2001
2. Herman Melville, *Moby Dick*, Grupo Editorial Tomo, 2015
3. Carmichael, L., Hogan, H. P., & Walter, *An experimental study of the effect of language on the reproduction of visually perceived form*. *Journal of Experimental Psychology*, 1932
4. Edgar Allan Poe, *Las aventuras de Arthur Gordon Pym*, Tomo Clásicos, 2003

IV

Coda,

Frankenstein;
Gran Colisionador de Hadrones;
Hippolyte Bayard

Ritornelo,

Mary Shelley inaugura un género literario al imaginar una criatura hecha de fragmentos, de la que su creador, el Dr. Víctor Frankenstein¹, intenta de inmediato, al terminarla, desembarazarse.

Señalada por diversos especialistas como el comienzo de la Ciencia Ficción, podría, sin problema, catalogarse también como novela de viajes: el engendro atraviesa medio mundo en busca de su padre original. Ya sea para inquirir sobre su nacimiento, por venganza, o escapando para hallarse una nueva vida.

—¿Cuántos lectores habrán ya, desde la publicación de la novela, multiplicado la travesía de la criatura en búsqueda de ese creador?

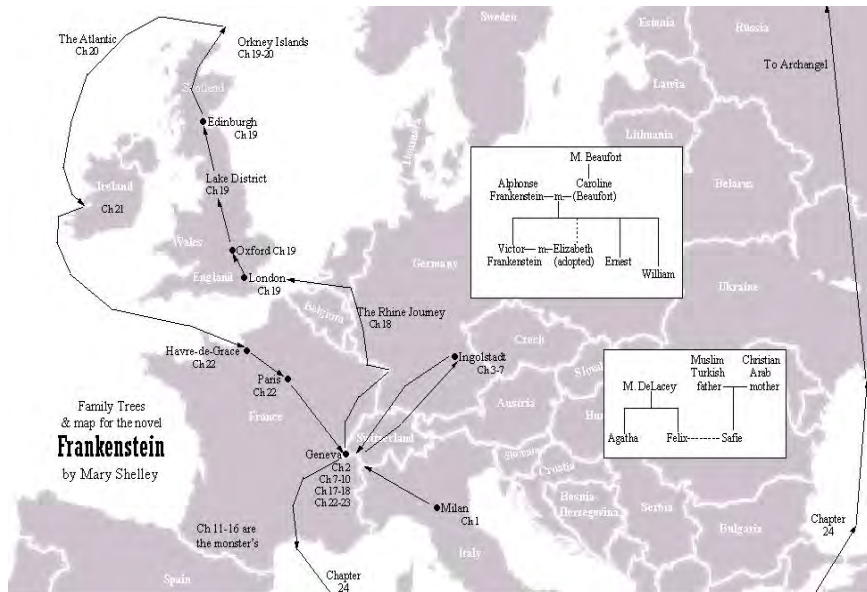
Andando en círculos, la criatura horadó especialmente la frontera entre Francia y Suiza (la zona del mundo que más veces transitó), cerca de Ginebra, ciudad natal de Víctor F. Esa locación, recurrente en la historia (esta historia que, recordemos, inicia la Ciencia Ficción) es sede de un nuevo hito tecnológico: el *Gran Colisionador de Hadrones*.

El mayor logro científico concebido a la fecha, diseñado para encontrar el origen de todo, lo haría, en todo caso, haciendo chocar protones en sentidos contrarios.

—Freud nos mostraría, al cierre de ese mismo siglo, que aquello que intentamos soterrar en las tinieblas del inconsciente, reaparecerá, tarde o temprano, en la vida diaria, en forma de errores, accidentes, reiteraciones: destino, entonces.

Dos protones, las partículas más diminutas conocidas, corriendo en círculos, dentro de una maquinaria monstruosa que se dilata entre dos países.

Dos partículas que, como Víctor y su criatura, corren en sentidos opuestos hasta encontrarse, para retomar una discusión sobre mitos originales.





2

Las imágenes previas muestran, respectivamente:

- 1) Un mapa señalando, por capítulos, las regiones transitadas por la criatura de V. Frankenstein. Es posible notar aquí, como mencionaba anteriormente, la zona entre Francia y Suiza, como destino recurrente.
- 2) Mapa satelital de Google, mostrando la ubicación del *Gran Colisionador de Hadrones*: la misma que aquella transitada tantas veces por ambos personajes.

Cambios drásticos,

Escrita hace dos siglos, la novela de Shelley resuena en nosotros aún por múltiples razones, como los cuestionamientos filosóficos ante la imposición humana sobre la naturaleza en su nuevo dominio de las Ciencias Naturales o los cuestionamientos teológicos y morales al suplantar a Dios, generando nueva vida, por ejemplo.

Ideada en 1818 y publicada finalmente en 1831, esta novela forma parte del Romanticismo, que, deudor de las revoluciones precedentes, como la Industrial o la Francesa, respondía a cambios súbitos en el contexto social y político.

De un momento a otro Dios ya no era el eje que gobierna los actos humanos (no sólo espiritualmente, también políticamente, desde que la idea de monarquía estaba ahora puesta en jaque, eliminando de tajo el linaje que hermanaba a reyes con deidades).

Abandonado a su albedrío, el humano descubre el terror cósmico, siendo la naturaleza (y las Ciencias Naturales) la única guía confiable, aunque no exenta de paradojas: su dominio en estas ciencias lo había colocado en un lugar de poder sobre el entorno, transformándolo radicalmente, y con ello, las relaciones sociales, productivas y comerciales².

La máquina de vapor acorta las distancias de una forma antes inimaginable, y la relación con el trabajo cambia abruptamente, segmentando las labores en fragmentos dictados por la lógica de la línea de ensamblaje, despojando al trabajador del conocimiento o sentido del producto final de su trabajo. No es de extrañar que el miedo a la máquina, a la tecnología, estuviera presente en el imaginario colectivo.

La Fotografía es hija de su tiempo, y como tal, heredera de la sensibilidad de la época en cuanto a la recepción de nuevas tecnologías. En especial cuando estas tecnologías representan cambios de paradigma tan radicales; en especial cuando estas tecnologías se entrometen “en el dominio de lo impalpable y de lo imaginario”, como diría Baudelaire en su diatriba contra este medio, citada en el capítulo II.

Fragmentos,

Dicha diatriba y su tono inflexible, sobre algo que, en efecto, cambiaría nuestra relación con el arte (radicalmente), pero es al final también de creación humana, me dio la idea para trabajar en un proyecto que se desarrolló a lo largo de la maestría: el guión para una ópera, centrado en la invención de la Fotografía. A modo de conclusión, muestro el guión terminado. Una obra donde, por sus referencias y estructuras, conviven al final lo visual y el texto. La mecánica de su elaboración fue cedida por el medio mismo: un procedimiento artístico aparecido gracias al desarrollo de las imágenes técnicas y explotado, principalmente, desde mediados del siglo XX hasta la fecha: la apropiación.

Incluyo, junto a los versos, algunas notas que puedan ayudar a contextualizar el porqué de la selección de ciertos pasajes del texto original. Para hacer más evidente su construcción, adjunto al final de cada verso la página del que fue tomado cada fragmento.

Aquí algunas guías sobre la forma en la que fue compuesto:

- a) El texto está tomado, íntegramente, de la novela de Mary Shelley, *Frankenstein*.
- b) Como el monstruo, hecho de fragmentos, el texto esta conformado a partir de la deconstrucción de su original.

c) Intenta emular el tono que en su desazón, su delirio y su perseverancia, muestran, principalmente, dos inventores: Joseph Nicéphore Niépce (Borgoña, 1765 - Saint-Loup-de-Verannes, 1833), figura central en la invención de la Fotografía, que estableció los procedimientos que permitirían al final fijar la imagen generada por la cámara oscura (y quien, después de su muerte, sería despojado de sus investigaciones por Louis Daguerre (Valle del Oise, 1787-Valle del Marne, 1851), con quién trabajó en conjunto, pero siendo él quien propondría los principios por fin funcionales para el nuevo invento). También, Hippolyte Bayard (París, 1801-1887), que en paralelo a Niépce, inventó un procedimiento para fijar esa misma imagen, pero a diferencia de Niépce, quien mínimamente tuvo una mención como co-partícipe del invento que Daguerre logró vender al gobierno francés, éste fue ignorado. Al recibir la noticia envió un autorretrato (generado con su propio procedimiento fotográfico), como un *hombre ahogado*, sumado a una breve carta, donde se dolía de dicha injusticia en voz *post-mortem*³.



Hippolyte Bayard, *Autorretrato como un hombre ahogado*. 1840

Retrato de un hombre ahogado

(Todos los fragmentos utilizados provienen de Frankenstein, de Mary Shelley, en Suma de Letras, S.A. de C.V., 2000, bajo la traducción de Manuel Serrat Crespo, 1991. El número junto a cada verso señala la página de donde fue tomado).

I

Me dirijo a regiones aún vírgenes,
al país de la niebla y la nieve,
pero yo no cazaré albatros*. 33
Son los secretos del cielo y de la tierra
los que quiero descubrir y,
tanto si me intereso por la sustancia exterior de las cosas,
como por el lado oculto de la naturaleza,
mis investigaciones están siempre encaminadas
hacia los secretos físicos del mundo. 59

**La vida y la muerte eran para mí fronteras ideales
que era preciso franquear
antes de iluminar nuestro mundo
con un torrente de luz. 80

* El comienzo de la ópera es una referencia a La narración de Arthur Gordon Pym de Nantucket, única novela de Edgar Allan Poe, considerada por algunos como contendiente, junto a Frankenstein, a ser considerada una de las primeras novelas de Ciencia Ficción.

** El final de la novela –que se ubica justamente en el fin del mundo conocido– hace referencia al terror al vacío y lo invisible, representado en su caso, novedosamente, por el exceso de luz, de lo blanco.

A partir de aquel día, la filosofía natural y,
especialmente, la química
en el más amplio sentido de la palabra,
se convirtieron casi en mi única preocupación.⁷⁵
La filosofía natural* ha fijado mi destino. 60

No recuerdo que nunca me haya hecho temblar una fábula
inspirada por la superstición,
ni que haya temido la aparición de ningún espectro**.

Para hallarme en condiciones de penetrar en los secretos de la luz,
tuve que comenzar por introducirme en el estudio de la sombra. 77
Ahora la venda había sido arrancada y, por primera vez,
podía ver las cosas con claridad.²³⁹

Me sentía igual al árabe que, encerrado junto a los muertos,
halló un pasadizo que le permitió salir de nuevo a la vida
sin tener, para guiarse,
mas que una luz casi imperceptible y apenas suficiente.

* La filosofía natural —o la física y la química—, componentes básicos del invento representadas por la óptica y el preparado necesario para fijar la imagen.

** Por su generación ajeiropoética, es decir, que se produce sin que intervenga la mano del hombre (sine manu facta), desde los primeros días de la aparición de la fotografía se le relaciono con la captura de auras y espíritus. Un caso notable por extraño es el de Arthur Conan Doyle, creador de Sherlock Holmes. Aunque hubiera demostrado una gran capacidad analítica en el desarrollo de sus novelas de detectives, su actitud crédula para con el espiritismo y la capacidad de capturar espectros con la cámara era bien distinta.

He tenido que satisfacer mis ansias de sabiduría a trompicones,
como un muchacho ciego*.62

Pero, ¿qué puede extrañarnos de una región
en la que el sol brilla sin cesar? 26
Provocar la aparición de fantasmas era algo que
con todas mis fuerzas deseaba conseguir. 62
El sol podía ahora brillar o el cielo podía estar oscuro,
pero ya jamás volverían a parecerme los mismos. 276

II

Los antiguos maestros de esta ciencia**
prometían lo imposible, sin conseguir nada. 72
Los científicos modernos prometen poco,
saben que los metales no pueden ser transmutados
y que el elixir de la vida es una quimera.

* Utilizo todos aquellos fragmentos de la novela que refieran, directa o indirectamente a la mirada; ya sea su posibilidad, o como en este caso, su negación.

** Referencia a intentos previos fallidos en el mismo campo, pero también a historias que exageraban los logros de la alquimia, práctica que en efecto contribuyó en algún punto al desarrollo de la fotografía.

Sin embargo, estos filósofos,
cuyas manos parecen servir tan sólo
para hurgar en la suciedad y
manejar el microscopio o el crisol,
han conseguido auténticos prodigios.

Se introducen en las profundidades de la naturaleza
y averiguan sus secretos motores.
Dominan el rayo y descubren aspectos del mundo invisible. 72

Es al celo incansable de aquellos hombres
que los filósofos modernos deben el fundamento
de la mayoría de sus conocimientos.

Ellos han dejado a sus sucesores una tarea mucho más fácil
que la acometida por ellos mismos:
la de hallar nuevos nombres y clasificar, adecuadamente,
los hechos que ellos han permitido, en gran manera, descubrir. 73

Lo que desde la creación del mundo era el objeto del estudio
y la investigación de los hombres más sabios,
estaba ahora a mi alcance.

Me dirijo a regiones aún vírgenes,
al país de la niebla y la nieve,
pero yo no cazaré albatros. 33

III

No sería correcto deducir, sin embargo,
que todo había sido conseguido
en un abrir y cerrar de ojos,
como en un juego de ilusionismo. 79

Los datos que había obtenido
tenían la virtud de conducir mis investigaciones
hacia la consecución de mi objetivo,
pero no era todavía la meta final.

Los materiales que estaban a mi alcance
apenas si parecían adecuados a tan difícil tarea,
pero no dudé de que podría llevarla a buen término. 80

Ciertamente esperaba numerosos fracasos
y sabía que, muchas veces,
mis tentativas se hallarían en peligro
e incluso que, a fin de cuentas,
mi obra se revelara imperfecta*.

* Reminiscencia a los diarios de Niepce, donde narra detalladamente el proceso de sus intentos infructuosos.

Pero, cuando consideraba
la perfección que, día tras día,
se lograba en el dominio científico y mecánico,
me sentía autorizado a esperar que
mis experimentos pusieran, como mínimo,
los fundamentos de un éxito futuro.

Jamás creí que la amplitud y complejidad
de mi proyecto fueran argumentos válidos
para probar la imposibilidad de su consecución. 80

La vida y la muerte* eran para mi fronteras ideales
que era preciso franquear
antes de iluminar nuestro mundo
con un torrente de luz. 80

Me dirijo a regiones aún vírgenes,
al país de la niebla y la nieve,
pero yo no cazaré albatros. 33

* Referencia a textos contemporáneos que relacionan inexorablemente a la fotografía con la muerte; la relación con el instante fijado. Por ejemplo, el esto ha sido de Roland Barthes.

IV

Estos pensamientos contribuyeron
a entretener mi entusiasmo
mientras proseguía la tarea
con infatigable ardor. 81

Estaba decidido a forzar la naturaleza
en sus últimos reductos
y lo hacía con un ardor apasionado
y una constancia inquebrantable. 81

Nadie podrá nunca imaginar mi trabajo
llevado a cabo en secreto,
moviéndome en la húmeda oscuridad*. 81

Violaba, con mis sacrílegos dedos,
los secretos de la naturaleza. 81

La oscuridad no provoca
ningún trastorno en mi imaginación.
Sólo en el aislamiento hallaba consuelo,
en un aislamiento oscuro y profundo, 130
contemplando los elementos que aparecían allí,
en su forma más impresionante.

* De nuevo, una referencia a la imposibilidad de la visión, ofrecido por la “oscuridad”, que recuerda de alguna forma al paso por el cuarto oscuro y la “humedad” de sus procesos

Había instalado un laboratorio o,
mejor dicho, una celda
destinada a mi creación,
en una sala aislada en la parte más alta del edificio
y separada de las demás habitaciones
por una galería y un tramo de escaleras.

Tenía la impresión de que,
cuando me entregaba a mis manipulaciones,
mis ojos salían de sus órbitas.

Impelido por un creciente ardor*, proseguía mi tarea. 82
La filosofía natural ha fijado mi destino. 60

Aquel año las hojas se secaron
antes de que mi trabajo se aproximara a su fin.
A cada día que pasaba
obtenía nuevas pruebas de mis progresos;
pese a ello mi entusiasmo estaba
dominado por la ansiedad. 84

* Es curiosa la semejanza en el tono al momento de describir las emociones transitadas durante sus investigaciones, entre el Dr. Frankenstein y Niepce. Tanto, que uno de los términos utilizados es exactamente el mismo. Describía Niepce a su hermano, en alguna carta, su impaciencia por fijar la imagen como “arder en deseos”, de donde Geoffrey Batches toma el título de su libro sobre la concepción de la Fotografía.

Tenía el aspecto de un hombre
condenado a trabajos forzados
en el interior de una mina,
más que el de un sabio
dedicado a sus investigaciones favoritas. 84

Una noche del mes de noviembre,
pude por fin contemplar
el resultado de mis fatigosas tareas. 84

Con una ansiedad casi agónica,
coloqué al alcance de mi mano
aquello que iba a permitirme encender
el brillo de la vida en la forma inerte.84

El hombre de ayer jamás podrá
ser igual al de mañana;
nada es duradero
sino la propia mutabilidad*.

* Referencia, de nuevo, al “esto ha sido” encontrado en la Cámara Lúcida, de Roland Barthes.

Apenas pronunciadas estas palabras,
divisé en la oscuridad una silueta.
Permanecí inmóvil, mirando fijamente
la insólita aparición*.

No cabía duda,
un relámpago la iluminó de nuevo,
revelando con claridad sus rasgos. 110

Qué pensarían al oírme decir que había encontrado,
a media noche,
una imagen perfecta,
que yo había creado en la soledad de mi laboratorio. 112
¡Una imagen perfecta! 134

“¡¿Quién ha sido capaz de capturarlo?!”
Eso es tan difícil como
intentar encerrar al viento
o detener un torrente
utilizando un dique hecho de frágiles cañas.

* Figura que imagina las emociones de aquellos inventores que veían aparecer la imagen fotográfica, por primera vez en la historia, tras el baño de fijador.

Estaba como envuelta en una niebla
que ninguna influencia exterior podía disipar. 134
¿Porqué lo falso puede parecerse tanto a lo cierto? 133

Fortalezas en ruinas, laderas cubiertas de abetos,
el río impetuoso y, de vez en cuando,
algún chalet sobresaliendo por entre los árboles,
formaban un paisaje de sorprendente belleza. 135

La sublime belleza de aquel paisaje
me procuró el mayor consuelo al que podía aspirar.
Me sentía elevado por encima de todo sentimiento mezquino
y, aunque era impotente para librarme
por completo de mis sufrimientos, podía,
no obstante, con su ayuda, calmarlos y adormecerlos.

Hasta cierto punto, aquel panorama expulsaba de mi espíritu
las sombras que me habían dominado durante tanto tiempo. 137

Ya entonces me había llenado de un sentimiento de éxtasis,
que dio alas a mi espíritu,
y le permitió dejar este mundo de oscuridades
para remontarse a las alturas de la felicidad y la luz. 138

¡Ah! ¿Cómo puede el hombre alardear
de una sensibilidad superior a la de las bestias?

Geoffrey Batchen menciona que existieron, contemporáneamente, hasta 40 personas que reclamaron haber inventado la Fotografía. Todos estos versos intentan retratar la emoción de aquellos que en realidad lo lograron.

Si nuestros impulsos fueran sólo los del hambre y la sed,
los del deseo, estaríamos muy cerca de la libertad,
pero debido a nuestra naturaleza,
el menor soplo basta para conmovernos;
sólo una palabra, incluso la mera imagen 139

V

En verdad se trataba de una ciencia divina que,
inmediatamente, despertó en mí el deseo de poseerla. 158

Provocar la aparición de fantasmas era algo que
con todas mis fuerzas deseaba conseguir. 62

¿Porqué lo falso puede parecerse tanto a lo cierto? 133

La primera vez que la contemplé,
salté aterrado hacia atrás,
incapaz de creer que, realmente,
era una imagen la que se había reflejado
en aquella especie de espejo. 161

Tenía la impresión de que espíritus
de pasadas épocas
se habían refugiado allí
y gozaba descubriendo
la huella de sus pasos. 224

A medida que las imágenes,
muy vagas al principio,
fueron haciéndose más distintas,
la fiebre fue apoderándose otra vez de mí. 250

Sentía, sin duda, cierto miedo
a que pudieran desaparecer de pronto
como si de un sueño se tratase,
sin dejar otras huellas de su paso
que una profunda pesadumbre. 269

Lugar que parece hecho para los dioses y que,
sin embargo, aún ayer era húmedo y oscuro.

Mis sentidos se extasiaban
ante el maravilloso aspecto
que tomaba toda la naturaleza.

El pasado había desaparecido
y el porvenir se anunciaba coloreado.

¡Ah, qué ardientes esperanzas llenaron mi corazón!
Cálidas lágrimas brotaron de mis ojos
y rodaron por mis mejillas.
¡Una imagen perfecta! 134

Las enjuagué rápidamente con el temor de que,
al nublarne la vista,
regresara a las tinieblas,
pero me hallaba tan excitado
que no conseguí dominarme
y, por fin, sin poder contenerme,
lloré como un niño.

Todo el fragmento anterior, comenzando con la quinta parte, intenta imaginar el diálogo interior frente a la sorpresa de las capacidades miméticas del nuevo invento, y la cercanía con la magia, experimentada por sus nuevos espectadores. Aparecen aquí palabras clave que han sido relacionadas, históricamente, con el aparato fotográfico, como: reflejo, espejo, espíritus, huella, imagen, desaparición, oscuridad, naturaleza, pasado, etc.

VI

En mi juventud me creía destinado
a llevar a cabo grandes cosas. 297

El convencimiento de mi valía me ha sostenido
en las situaciones en que otros se hubieran dejado vencer,
pues consideraba un crimen
malgastarme en vanas lamentaciones. 297

Cuando recordaba lo que había conseguido
—nada menos que la creación de una materia sensible*—
me convencía de que mi lugar no estaba
entre la ingente muchedumbre de los inconstantes.

Pero este convencimiento
que me sostenía al principio de mi carrera,
antes de que las desdichas cayeran sobre mí,
me da ahora la medida de mi propia decadencia**.

Todas mis esperanzas y proyectos han sido aniquilados. 297

* Referencia al material fotosensible, que aunque descubierto antes como tal, podía ahora salir a la luz.

** Mientras el referente más cercano durante el guión había sido Joseph Nicéphore Niepce, aquí cambia a un tono más parecido al de Bayard, representante de todos aquellos que no vieron justificados sus esfuerzos e ingenios como verdaderos precursores.

Tenía la imaginación muy viva y, a pesar de ello,
una gran capacidad de concentración y de análisis.
Gracias a la unión de estas dos cualidades
pude concebir y llevar a cabo mi labor. 298

Incluso ahora no puedo dejar de sentir cierto entusiasmo
cuando recuerdo los sueños en que me sumía
cuando mi obra no estaba, todavía, terminada. 298

Volaba con la imaginación hacia las más altas esferas.
Desde la niñez había concebido
las mayores esperanzas y ambiciones.
Desconocía casi por completo lo que era el desaliento
y parecía estar destinado a un brillante porvenir;
sin embargo, mi decadencia es irreversible. 297

Provocar la aparición de fantasmas era algo
que con todas mis fuerzas deseaba conseguir. 62

Qué pensarían al oírme decir que había encontrado,
a media noche, una imagen perfecta,
que yo había creado en la soledad de mi laboratorio. 112
¡Una imagen perfecta! 134
Temo que sólo me sirva para conocer su valía
y verla, luego, espirar. 298

Me recuerda cuantos navegantes se adentraron en estas regiones y,
tras pasar por circunstancias parecidas a ésta,
no consiguieron regresar. 300

Me dirijo a regiones aún vírgenes,
al país de la niebla y la nieve,
pero yo no cazaré albatros. 33

Notas

1. Mary Shelley, *Frankenstein*, Suma de Letras, Ciudad de México, 2000.
2. Jorge Juanes, *Territorios del Arte Contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras*, Editorial Ítaca, Ciudad de México, 2010, p 335
3. Geoffrey Batchen, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2004, p 46

Bibliografía,

BARTHES, Roland
La cámara lúcida
Ediciones Paidós Ibérica, SA.
1989

BARZUN, Jaques
Del amanecer a la decadencia
Taurus,
2001

BAQUÉ, Dominique
La fotografía plástica
Editorial Gustavo Pili, SA, Barcelona,
2003

CAMPANY, David (ed.)
Art and Photography
Phaidon Press Limited,
2003

DUBOIS, Philippe
El acto Fotográfico
La Marca,
2008

FLUSSER, Vilém
Hacia una filosofía de la fotografía
Editorial Trillas,
1990

FREUND, Gisèle
La fotografía como documento social
Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona,
1993

GONZÁLEZ, Flores Laura
Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?
Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona,
2005

HILL, Paul y COOPER, Thomas (ed),
Diálogos con la fotografía
Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona,
1980

KRAUSS, Rosalind
Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos
Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona,
1990

NEWHALL, Beaumont
Historia de la fotografía
Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona,
2002

PAZ, Octavio
Apariencia desnuda
Ediciones Era, SA de CV,
1973

RITCHIN, Fred
Después de la fotografía
Ediciones Ve, SA de CV,
2010

SCHAEFFER, Jean-Marie
La imagen precaria del dispositivo fotográfico
Ediciones Cátedra, SA de CV,
1990

SCHARF, Aaron
Arte y fotografía
Alianza Editorial, SA,
1994

SONTAG, Susan
Sobre la fotografía
Edhasa,
1981

WATSON, Peter
Historia intelectual del siglo XX
Editorial Crítica,
2002