

# DONDE COMIENZA LA ILUSIÓN Y ESTRIBA LA REALIDAD

Antonio Ansón

Con la invención de fotografía culmina a finales del siglo XIX la confianza del hombre en su capacidad para conocer a través de la observación. Desempeña desde su origen un importante papel en la investigación policial, las ciencias naturales y la antropología, y asimismo como medio para la difusión de los logros de la ingeniería y los avances científicos. Cuando en 1839 François Arago lee el informe sobre el procedimiento de Daguerre ante Academia de las Ciencias de París, quedan abiertas, sin embargo, dos opciones (inseparables y contradictorias) en los modos de representación por medio de la imagen. La fotografía se ofrece a un tiempo como verdad (analogía) e información parcial (punto de vista).

Encarna, por un lado, la consagración del positivismo, el ideal científico del análisis, la descripción objetiva, la prueba de hechos ciertos, ocurridos –nadie se atrevería a negarlo– ante el objetivo de la cámara: «la fotografía es fruto de una propuesta de realidad –escribe André Bazin en su «Ontologie de l’image photographique» (1945)–, aspecto que proporciona ese «poder irracional de la fotografía que domina nuestra creencia», por el que estamos «obligados a creer en la existencia del objeto representado». Se impone esa «lógica indicial» ponderada en los estudios de Rosalind Krauss, Philippe Dubois o Jean-Marie Schaeffer, esa lógica «enana» que Ramón Gaya anota en el debe de la mimesis, su «tamaño mísero, raquíptico», en donde «todo ha sido observado con

---

La balsa de la Medusa, 51-52, 1999.

esa frialdad macabra que tiene la fotografía, con ese preciso y atentísimo ojo solo, tuerto, de la fotografía» (*Diario de un pintor*, 1984). Al bautizar sus primeras tomas «puntos de vista» (sólo más tarde se llamarán fotografías), Joseph Nicéphore Niepce anunciaba, sin embargo, el signo más radical que define la modernidad: una visión relativa, incompleta, en los modos de percepción, tantos como protagonistas asisten y comunican lo visto, sus visiones parciales y fracasadas: sus puntos de vista.

La capacidad del daguerrotipo para reproducir con sorprendente exactitud las cosas fue utilizada desde sus orígenes como calificativo peyorativo hacia sus adeptos, entre los que se encuentran las aspiraciones realistas primero, el naturalismo y el *Nouveau roman* más tarde: Courbet, tan vinculada su obra con la fotografía, habla de «realismo» en 1855 como de un «malentendido». Cuenta Champfleury en su libro-manifiesto *Le réalisme* (1857) cómo al escritor que «estudia seriamente la naturaleza y trata de incorporar sus aspectos más Verdaderos a la creación, se le compara con un daguerrotipista». Champfleury se defiende argumentando que «no se admite que la vida habitual pueda suministrar un drama completo». Zola, por su parte, en *Le roman expérimental* (1880), lo hace sumando a la función testimonial de la literatura la capacidad analítica del escritor: «Se nos hace el estúpido reproche, a nosotros escritores naturalistas, de querer ser únicamente fotógrafos». Las diversas reacciones ponen de manifiesto y anuncian la dirección que adopta la literatura que surge con la fotografía, haciendo hincapié en dos aspectos clave: la idea de verdad y la vida ordinaria como motivo suficiente para el arte.

Los procedimientos fotográficos cobran un valor testimonial. En *Le chant de l'équipage* (1918) de Pierre Mac Orlan sirven como técnica para reproducir y multiplicar el manuscrito utilizado en la búsqueda del tesoro urdido por Eliasar, y en tanto que prueba en el relato que Oliine realiza sobre los suplicios del verdugo chino llevados a cabo en la isla.

---

Antonio Ansón (1960), es profesor de Literatura francesa y Comunicación audiovisual en la Universidad de Zaragoza. Ha publicado *El istmo de las luces* (1994) y diversos libros de poemas *La misiva* (1990), *Memoria del Limo* (1989) y *Efemérides* (1979). *Novelas como álbumes* fue finalista del XXVII premio Anagrama de ensayo.

Max Aub utiliza fotografías de campesinos realizadas durante el rodaje de *Sierra de Teruel* (1938-39, Malraux) como documentos para su mistificación biográfica *Jusep Torres Campalans* (1958). «Mi Nikon ve por mi /.../ Es lo único que no miente», salmodia Tiresia, el fotógrafo que a pesar del glaucoma que lo condenó a la ceguera se empeña en seguir con su oficio ayudado por un lazarillo visual (Gesualdo Bufalino, 1996, *Tommaso e il fotografo cieco*). En la investigación literaria que Patrick Modiano realiza en torno a *Dora Bruder* (1997), homenaje a todas las víctimas anónimas de la deportación en Francia, los escasos retratos insisten en la frágil información disponible.

*Le roman expérimental* de Zola y *Pour un nouveau roman* (1963) de Alain Robbe-Grillet apuntan en una misma dirección. Al igual que Zola, Alain Robbe-Grillet reconoce como principio la importancia del *ver*, si bien deliberadamente existe por parte de este último la voluntad de alejarse de los postulados naturalistas en lo que respecta al modo de *ofrecer* lo visto. El *Nouveau roman* rompe con la tradición naturalista de la descripción como cuadro en donde poner en acción unos personajes. Para este nuevo realismo «el interés de las páginas descriptivas /.../ no está pues en la cosa descrita, sino en el movimiento mismo de la descripción», es decir, deja de estar al servicio del relato para convertirse en objeto principal de la narración.

La importancia de los detalles, o lo que es lo mismo, la trascendencia del primer plano para la comunicación visual, se traduce en términos artísticos en una irrupción aplastante del objeto con valor intrínseco, equiparable en el terreno literario al lugar que ocupa el sustantivo. Los relatos unidos por Robbe-Grillet en *Instantanés* (1962) ofrecen este tipo de «descripción óptica», relato de una mirada exterior y distante que se interesa por los elementos físicos puros, la forma de los objetos, sus dimensiones. Los hombres y las cosas aparecen dispuestos en un mismo registro, pertenecen a categorías similares, descritos de igual modo. Hallazgos formales que, por otra parte, están ya presentes con la primera vanguardia entre los escritores que fueron testigos del nacimiento del lenguaje cinematográfico y asumieron buena parte de sus innovaciones.

Bajo la influencia directa de la imagen, la literatura experimenta desde finales de siglo pasado un cambio sustancial suplantando la metáfora por la imagen literaria. En estrecha relación con la pintura y los procedimientos que el cubismo importó de la fotografía, y muy consciente del papel que el cinematógrafo estaba llamado a desempeñar en la creación literaria, Pierre Reverdy ofrece una de las poéticas más inno-

vadoras. Los aciertos de una novela tan especial como *Le voleur de Talan* (1917) adelantan fórmulas repetidas más tarde. La astucia literaria que consiste en volver la cámara hacia el espectador y deslizar la enunciación de la tercera a la segunda persona, reaparece en numerosos poemas de *Ocnos* (1942) de Luis Cernuda, y se convierte en rasgo diferencial y generalizado en *La modification* (1957), de Michel Butor.

Bastante antes que Robbe-Grillet se propusiera con empeño despertar nuestro interés por las cafeteras, Eugenio d'Ors, en ese libro convaleciente que llamó *Oceanografía del tedio* (1919) –contrario, entre otras cosas, «a la supersticiosa canonización de lo inconsciente»–, descubría la pasión por la bombilla que planeaba sobre el jardín de sus jaquecas y calambres. La diferencia, insalvable, entre uno y otro, a pesar de una similitud formal manifiesta, es que lo anecdótico de éste refiriéndose a su bombilla se convierte en experimento normalizado en novelistas que se toman al pie de la letra y decididamente en serio la fórmula fría y escrupulosa de la descripción objetiva al servicio, en el caso de Eugenio d'Ors, de la ironía que navega a través del texto.

Junto a esta primera opción analógica de la fotografía, subyace otra no menos importante, que apunta justo en dirección contraria, cuestionando esa creencia primitiva en la verdad visual de las cosas. Enfrentada al testimonio crédulo del realismo, aparece la literatura de la duda, que rompe el pacto con la realidad primero, y en consecuencia con el lector, sustituyendo la certidumbre por la parcialidad del punto de vista. Comienza la destrucción interna y voluntaria del relato, «la era de la sospecha» que Nathalie Sarraute señaló en 1956.

A finales del siglo pasado un escritor norteamericano instalado entre Londres y París, manifiesta, como Zola, su convicción de que el sentido de lo real y la búsqueda de la verdad son parte esencial de la novela. En su famosa respuesta/manifiesto *The Art of Fiction* (1884) Henry James afirma convencido dirigiéndose a un futuro e hipotético aspirante a novelista: «no escribirás una buena novela si no tienes sentido de la realidad». El novelista, para James, en aparente acuerdo con las tesis científicas del naturalismo, también debe escribir a partir de la experiencia, entendiendo que el medio para expresar esa realidad experimental se apoya en «la importancia de la exactitud –la verdad del detalle–». James, sin embargo, introduce una serie de matices a los fundamentos de la novela realista que van a cambiar por completo el curso de la teoría y la práctica de la ficción.

Para James «la realidad posee una miríada de formas» y la experiencia, lejos de constituirse en observación y análisis objetivo de la realidad

«nunca está limitada, y nunca completa; es una inmensa sensibilidad, una especie de vasta tela de araña con finos hilos de seda suspendida en la cámara de la consciencia, atrapando cada partícula arrastrada por el viento en su red». La novela deja de ser un espejo en el que las cosas se reflejan con fidelidad; abandona así su condición de prueba fotográfica para convertirse en «ilusión de vida».

Su innovación consiste en distinguir que la novela (como imagen del mundo exterior) no es la realidad, sino una «apariencia de realidad», y ante la uniformidad narrativa sobre la que se asientan realismo y naturalismo propone esa tela de araña confeccionada con multitud de filamentos que se entrecruzan. James instaura una aproximación sesgada a la realidad, dependiente, improbable incluso, el punto de vista que, formando parte de su primera y deslumbrante capacidad analógica, es consustancial a toda imagen. En las novelas de Henry James el lector sabe e ignora con los personajes, su posición con respecto al entramado de las ficciones no se sitúa fuera, en el exterior de las cosas, sino en las entretelas de la narración, en la distancia corta y subjetiva de sus protagonistas.

Proust se sitúa como creador al otro extremo de la corriente dominante del naturalismo, opción literaria a la que renuncia expresamente reivindicando la legitimidad de la «torre de marfil» frente a la importante carga social y el papel desempeñado por el compromiso político en la literatura de la época. Muy al contrario, *A la recherche du temps perdu* (1913-1922) refleja sistemáticamente los aspectos políticos y sociales que han marcado la historia de Francia y Europa. A lo que Proust renuncia es al modo de entender la finalidad y el sentido de los procedimientos literarios, continuando el impulso de alejamiento y renovación emprendido por escritores como Schwob, Huysmans, Rémy de Gourmont o Jules Renard.

Proust reacciona ante la reivindicación por el naturalismo de una literatura que se identifica con la ciencia en su capacidad experimental, en su análisis de la realidad. A la experiencia (realidad exterior), Proust contrapone la validez indiscutible de la impresión (o realidad interior): «La impresión es para el escritor lo que la experimentación para el científico» (*Le temps retrouvé*). Esa impresión, sin embargo, se desvanece al contacto directo con la realidad, realidad que, por otra parte, es incapaz de provocar en el sujeto estímulo alguno. La felicidad de descubrir la verdad, el placer de saber, el conocimiento completo de la realidad no reside fuera sino dentro del escritor. *A la recherche du temps perdu* es una búsqueda del conocimiento: «búsqueda –señala Deleuze– debe enten-

derse en su sentido profundo, como en «búsqueda de la verdad» (*Proust et les signes*, 1964). Y la verdad nada tiene que ver con la evocación de acontecimientos del pasado, sino con la proximidad cotidiana.

Nada más lejos de la verdad que una imagen fotográfica. Buena parte del empeño de Proust está orientado a ilustrar mediante la fotografía las traiciones de la realidad, considerada como «un desecho de la experiencia» (*Le temps retrouvé*), argumentar el inútil propósito de un acercamiento experimental «realista» a la presencia de las cosas, a la materialidad exterior de las cosas. En Proust novela y fotografía comparten un mismo espacio de existencia interior, de verdad personal e irreductible: «la obra de Proust no está orientada hacia el pasado y los descubrimientos de la memoria, sino hacia el futuro y la progresión del aprendizaje» —continúa Deleuze—. A pesar de la magdalena, a Proust no le interesaba en absoluto recordar nada en particular. No creo que su obra pueda interpretarse como «el descubrimiento progresivo del poder de la fotografía como ejercicio de la memoria», como sostiene Jean-François Chevrier en *Proust et la photographie* (1982). Al contrario, el significado de las diversas fotografías que aparecen en la obra se modifica a medida que el tiempo y la experiencia las manipula y convierte en imágenes que ofrecen una realidad nueva y diversa con respecto al pasado del que surgen.

Proust renuncia a la fotografía en cuanto procedimiento mecánico para reproducir la realidad. Comparte con Baudelaire el rechazo de una percepción superficial. En ambos queda patente similar enfrentamiento entre visión exterior e interior, y se impone la defensa del arte como medio para ver, y en donde la sensibilidad queda libre del lastre de la realidad: «Cada día más —escribe Baudelaire contra la fotografía y en defensa de la pintura de su famosa crónica de 1859—, el arte disminuye su propia autoestima, se somete ante la realidad exterior y el pintor tiende a pintar cada vez más no lo que sueña, sino lo que ve». La actitud de Proust es crítica hacia la habilidad de la imagen en tanto que forma de reproducción, calificada como vulgaridad insoportable en palabras de la abuela de Marcel a propósito de la decoración de su habitación mediante reproducciones de monumentos y obras de arte: «Le hubiera gustado que tuviera en mi habitación fotografías de los monumentos y los paisajes más bellos. Pero a la hora de hacer las compras, y aunque la cosa representada tuviera un valor estético, encontraba que la vulgaridad, la utilidad ganaba pronto terreno por el modo mecánico de representación, la fotografía» (*Du côté de chez Swann*).

Las fotografías en *La recherche* confirman en todo momento que la verdad resulta inestable y se transforma con el tiempo, junto al tiempo de la fotografía edificándose permanentemente. Memoria voluntaria y representación fotográfica pertenecen a una realidad circunstancial, pero no esencial. «La esencia del pasado» surge del recuerdo involuntario y propone un conocimiento interior. La verdad de la fotografía es siempre singular, no analógica: «todo realismo hará de la percepción un accidente», afirma Bergson en las primeras páginas de su *Matière et mémoire* (1896). En este sentido, Proust se sitúa al lado contrario de Zola y su idea sobre la fotografía, como testimonio material, distanciamiento que subyace igualmente en el terreno literario: «la memoria voluntaria –argumenta Beckett al respecto– no sirve como instrumento para la evocación, y proporciona una imagen tan alejada de la realidad como un mito de nuestra imaginación o la caricatura suministrada por una percepción directa /.../ Las imágenes que elige son tan arbitrarias como las elegidas por la imaginación, e igualmente alejadas de la realidad». Ni la memoria ni la fotografía son capaces de evocar nada: «el material que proporciona no contiene nada del pasado, apenas una borrosa y uniforme proyección una vez extraída de nuestra ansiedad y oportunismo –es decir, nada–» (Proust, 1965). Ni la memoria ni la fotografía pueden ser verdad. Son verdaderas cuando traspasan la frontera de la representación y ocupamos su lugar, dejando de ser espectadores de la realidad para convertirnos en imagen consumiéndose, en memoria.

Si para Zola la fotografía es un utensilio de investigación, una prueba irrefutable de la existencia de las cosas, un medio de análisis, en Proust la fotografía induce a todo lo contrario, a la duda, al fraude y a la sospecha. Tampoco la fotografía es un medio de experimentación y análisis a través del cual aprehender la realidad objetiva, es decir, imitarla, sino que lo que aparece en las imágenes corresponde a la proyección interior que el consumidor realiza otorgando a la fotografía el significado del que carece: «Las imágenes, para no sucumbir y desaparecer por completo, necesitan ser alimentadas desde fuera» (*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*). Despojada de su valor analógico, de sus referencias a los motivos representados, fotografiados, la imagen cobra sentido en la medida en que el objeto significa porque el usuario fotográfico lo hace significar. Por ello el álbum familiar resulta imposible de compartir, porque su percepción es intransferible. Sería necesario, por tanto, hablar en este caso de experiencias fotográficas, más que de imágenes fotográficas. El sentido que cobra la fotografía en Proust responde a esa

misma familiaridad elemental, asociada a la posesión de imágenes que se comparten y se regalan, se codician en secreto, ante las que los personajes lloran desesperadamente y suplican, o desatan sus demonios inconfesables. El mismo Proust, a tenor de lo expuesto por Brassai en *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie* (1997), era aficionado a coleccionar y compartir retratos con amistades y personajes de la época. Buena parte de los contenidos de carácter fotográfico están inspirados en acontecimientos de la vida real del autor. Esta dimensión cotidiana y privada del retrato encierra una de las claves que explican el papel de la imagen dentro de *A la recherche du temps perdu*.

De entre las dos opciones propuestas por el daguerrotipo, Zola y la literatura de la realidad, James y la literatura de la duda, los herederos de la fotografía como ficción comprendieron que la realidad esconde muchas sorpresas y la verdad no se corresponde necesariamente con aquello que vemos o creemos ver. El argumento que sirve a Adolfo Bioy Casares para entretener *La invención de Morel* (1940) responde a este planteamiento. Un personaje consigue huir a una isla en mitad del océano a la que no llegan barcos, devastada por una misteriosa enfermedad. El fugitivo descubre enseguida que no se trata de una isla desierta como creía, sino que «hay hombres verdaderos, por lo menos tan verdaderos como yo». Continúa su relato describiendo la vegetación, sus edificios y construcciones, la capilla, el museo, con todo lujo de detalles: «La capilla es una caja oblonga, chata (esto la hace parecer muy larga). La pileta de natación está bien construida, pero, como no excede del nivel del suelo, inevitablemente se llena de víboras, sapos, escuerzos e insectos acuáticos. El museo es un edificio grande, de tres pisos, sin techo visible, con un corredor al frente y otro más chico detrás, con una torre cilíndrica». Las páginas se suceden, el relato continúa, siguen las descripciones, los detalles, las mareas, las inundaciones, las herramientas, los peligros, la supervivencia, mientras el relato siembra poco a poco la inquietud ante la aparición de unos extraños personajes que ignoran al fugitivo.

El narrador advierte, sin embargo, que lo reflejado setenta páginas atrás es fruto de un error que, no obstante, está dispuesto a subsanar. Palabras esenciales como «realidad», «verdadero» y «descripción» surgen como asideros a los que aferrarse ante el naufragio que se avecina. Observa agazapado a los personajes, transcribe sus conversaciones, escucha lo que dicen hasta que Morel revela la verdad ante sus invitados: «nosotros vivimos en esa fotografía». La invención de Morel es un fragmento grabado de sus vidas que se repite hasta el infinito. Su primera

reacción es de horror y planea abandonar la isla. A partir de ese momento se implanta un estado permanente de duda: incapaz de distinguir las moscas verdaderas de las moscas artificiales (tampoco los protagonistas de *Blade runner*, 1982, lo consiguen) no sólo se pregunta sobre la existencia de los personajes, sino por la certeza de las declaraciones del propio Morel, la realidad del motor que produce las imágenes, sucedáneos de realidades sucesivas que parecen negarse una tras otra.

En última instancia desiste y, enamorado, acepta compartir con esos personajes virtuales su «eternidad rotativa». Para el protagonista, a partir de ese momento, «vivir con las imágenes es una dicha». Y por último, para permanecer eternamente junto a Faustine, toma la determinación de no sólo vivir *con* las imágenes, sino de vivir *en* las imágenes autoincluyéndose en la fantasmagoría visual de Morel. El precio es la muerte, la extinción de su realidad física. La fotografía, de este modo, se apropia de sus vidas y paga con la eternidad. El mundo se vacía para volverse imagen: «el fotógrafo prepara su trípode y mete la cabeza bajo la manga –cuenta A. F. Molina en su poema «La vieja máquina», *Dentro de un embudo* (1973)–. Aprieta el botón. Todo lo que hay delante del objetivo se precipita hacia él. Queda en el mundo un hueco incomprensible y ya no se podrá llenar con nada». Escapar con Faustine es escapar para siempre, como Deckard huye desafiando al tiempo junto a la eternidad de Rachel, la replicante sin fecha de caducidad en la película de Ridley Scott. *La invención de Morel* plantea la cuestión clave de la libertad del hombre frente la imagen, tal y como Vilém Flusser concluye en su ensayo *Pour une philosophie de la photographie* (1993): ser libre consiste en jugar contra esa *máquina de visión* mediante una intencionalidad humana no prevista en sus categorías mecánicas.

Virtual, para Morel, sin embargo, no significa carente de realidad. Desecha las reproducciones: «una fotografía de una casa es un objeto que representa a otro». Se propone idear un mundo de imágenes con alma arrebatándosela a los seres que a sabiendas o contra su voluntad se sumergen, como la Alice de Carroll, en el espejo de la fotografía. La cuenta se salda con la vida. El precio de la fotografía es siempre alto y siempre el mismo. Djerzinski, durante su primer día de libertad en la novela de Michel Houellebecq *Les particules élémentaires* (1998) –de los dos hermanos y entre los personajes, el único que se sirve de la fotografía en momentos relevantes a lo largo de la narración– encuentra y se echa a llorar ante un antiguo retrato de la escuela primaria que observa

durante días y piensa que «el tiempo es un misterio banal y todo está escrito siguiendo un orden» en el que «la mirada se apaga y la confianza desaparece». Cada vez que posamos en el retrato lo hacemos para siempre y miramos con los ojos de la eternidad. La isla de Morel no es menos real que las ciudades descritas y fotografiadas por Flaubert y Maxime Du Camp cuando parten en misión arqueológica por Oriente en 1849. Se encuentra, eso sí, en el extremo opuesto de la verdad, tal y como el naturalismo entiende que la verdad debe ser vista y contada. La isla de Morel pertenece al mismo territorio que *Le città invisibili* (1977) de Italo Calvino, que no por invisibles resultan menos ciertas para el Gran Kan.

Tanto el que narra en «Las babas del diablo» (1958) como en *La invención de Morel* dicen estar muertos. Ambas historias cuestionan no sólo la existencia de la narración, sino la realidad misma de la voz que dice haber visto. Cortázar comienza su relato con una reflexión crítica sobre el modo y la verdad objetiva de lo expuesto: «nunca se sabrá cómo hay que contar esto». «Las babas del diablo» es la historia de una fotografía que revela una realidad que escapa a la mirada del fotógrafo y del lector. Se trata, en última instancia, de una reflexión sobre el punto de vista («nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando») y la parcialidad consustancial que es toda imagen: «una verdad es solamente mi verdad» queda dicho al comenzar la historia del traductor y fotógrafo Roberto Michel. La realidad en el estudio de revelado y la realidad en la imagen parecen intercambiarse. Fijado en una inmovilidad fotográfica que no puede traspasar, Roberto Michel contempla cómo el tiempo de la imagen parece desbaratar lo sucedido prolongándose, anunciando lo que va a suceder, modificando el desenlace original de los hechos. Decide intervenir en la fotografía facilitando la huida de uno de los personajes atrapados en su instantánea.

Asistimos a un juego de visiones en el que imagen y realidad intercambian sus papeles. Cortázar cuenta desde dentro de la fotografía, dice un encuadre, la visión sesgada e incompleta que percibe a través del objetivo: «De la mujer se veía apenas un hombro y algo de pelo, brutalmente cortado por el cuadro de la imagen; pero de frente estaba el hombre, entreabierta la boca donde veía temblar una lengua negra, y levantaba lentamente las manos, acercándolas al primer plano, un instante aún en perfecto foco, y después todo él un bulto que borraba la isla». Al igual que McLuhan en su bestseller *La Galaxia Gutenberg* (1962), Michel sabía que «el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa».

Cortázar asegura que «todo mirar rezuma falsedad», por eso «Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales». También «la fotografía miente siempre, miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa» escribe Joan Fontcuberta en *Le baiser de Judas* (1996). Las imágenes, en cualquier caso y muy a pesar suyo, opinan siempre: «una cámara fotográfica –dice Denis Roche al respecto en *Notre antéfixe* (1978)– no crea una situación o un gesto o un objeto dados, sino que mediante el encuadre les obliga a existir de nuevo y, de este modo, a decir sin duda algo completamente diferente de lo que decía antes de irrumpir ante el aparato captor». No hay fotografías inocentes. La imagen opera como un soporte que visualiza la información y la convierte en contenidos objetivables, en información cierta. Cada imagen compite por regentar el territorio exclusivo de la verdad en el río revuelto de la información y la propaganda.

*La invención de Morel*, «Las babas del diablo», *As I Lay Dying* (1930) de Faulkner, Juan Carlos Onetti en *Una tumba sin nombre* (1959), Nabokov con su *The Eye* (1965), *La orilla oscura* (1985) de José M.<sup>a</sup> Merino o *L'amour de loin* (1998) de Anne-Marie Garat, ponen de relieve una confusión, en donde la realidad pasa por el tamiz de un conocimiento mediatizado: la máquina de Morel, los ojos de Marco Polo, una fotografía que puede contemplarse desde ambos lados, la credibilidad dudosa de narradores canallas, los personajes que deambulan por una fotografía que nadie termina de creerse o la existencia de una imagen proyectada sobre el muro de una habitación estival convertida en cámara oscura, confirman aquello que Villiers de l'Isle-Adam promulgaba en su *Eve future* (1886): «nadie sabe dónde comienza la Ilusión, ni en qué consiste la Realidad», como una premonición de lo que iba a ser, años más tarde, la esencia misma de los informativos.

De la realidad o de la duda, se trata de obras asociadas a lo visual, presencia que se deja sentir en apuntes que revelan la naturaleza subterránea de cuanto ocurre en la narración. En *Agata ojo de gato* (1974) de José M. Caballero Bonald irrumpen aquí y allá los signos de la visibilidad: «campo visual», «borrosa prueba del pasado», «fragmentarios salpicos de irrealidad», para recordarnos en todo momento la naturaleza propia de las imágenes. Cabe, en última instancia, preguntarse con Morel si no existirá «un paralelismo entre los destinos de los hombres y de las imágenes» que habitan inciertos nuestra isla infernal.

La baba de la Medusa, 51-52, 1999.