



## Albúm en negro y más negro

José Enrique López-Canti

Marilyn Monroe le preguntó una vez al director de cine John Huston -con quien rodaba una película en ese momento-, por qué rodaba en blanco y negro. El director le respondió de forma directa (aunque sus motivaciones estéticas y razonamientos pudieran alcanzar una más profunda intencionalidad) algo parecido a que *si* rodasen en color los ojos de Marilyn parecerían inyectados en sangre, llenos de pequeños capilares rojizos hurgando los globos oculares, como se quedan después de haber frecuentado una piscina bien clorada; tal era el estado de la actriz en ese momento. Detrás de las imágenes siempre hay algo que da vueltas hasta convertirse en *construcción*, bajo forma de texto o de nueva imagen mental o de escenario paralelo. Son tantas las que hemos asumido con incrementos exponenciales a lo largo de los últimos 150 años de cultura que nos han hecho comprender el mundo de una forma alternativa a si otro hubiera sido el medio, otro el producto de la mediación con lo real y los hechos. La primera consideración sería establecer una cuestión que se refiere a las texturas, algo así como los hilos o la sustancia de la que están hechas las imágenes que contemplamos y más tarde, por este orden incierto, vemos, miramos... *leemos*. Marilyn no es quien sale en las películas; tampoco es la misma en color que en blanco y negro; tampoco es la misma según se reproduzca con qué aparato y en qué espacio y así su-

cesivamente hasta sólo encontrar un original remoto en la retina atemporal que la recibe, único original si se puede decir de la especulativa serie y tan lejana a la actriz, que ya ni nombro a la persona, cada vez más volátil en este proceso. Quiero poner a prueba sus retinas ante dos documentos históricos que son fotografías, que relatan hechos similares, sin saber a su vez si serán contemplados en pantalla, impresos, aumentados, empequeñecidos... pixelados. Dos fotografías que tienen diferente textura, ya que una, digamos, es fotograma y la otra positivado de placa. Pudieron ser tomadas en el mismo día o en diferentes años, e ilustran precisamente por ello un concepto abstracto, que no es más que una serie infinita de semejanzas. Y esa es la razón por la que este material a veces acerca tanto, otras se estira, distancia y enfría hasta el hielo a pesar de hacer de los hechos siempre una sobre-escritura con estética ajena al contenido representado, y que tiende siempre a dignificar la pobreza, la injusticia, el crimen, la guerra o la noticia, haciendo siempre el signo, sombra permanente al significado, como una higuera gigante que la viéramos proyectada en la sombra del suelo, creándonos ligeras o profundas sospechas de que se trata de un árbol. Ambas imágenes perteneces a la isla de Ellis, el pequeño pedazo de tierra por el que más de 55 millones de personas ingresaron al norte de América en un espacio de tiempo que va desde

el final de las campañas napoleónicas hasta 1959, año de su cierre definitivo. Una –la de más arriba– tiene la vocación de *salir andando*; la otra, si observamos a la segunda persona por la derecha, el de la canasta de mimbre, cuyo pie izquierdo está en el aire apunto de posarse para que despegue el derecho y ande, jamás se moverá de ahí; su viaje a las américas aquí ha terminado, se ha quedado, literalmente, en *suspensa*. Sin embargo, volvamos arriba y accionemos la pausa, el *still*<sup>1</sup> como técnicamente se dice, e imaginemos: se moverán rápidamente, como en el cine mudo que ya para siempre será *cómico* –qué importará lo que represente y cuál se la *fuelle*– avanzarán, pasarán delante del guarda, pasarán unos y otros; todo tipo de sombreros, de bultos, hatos y maletas hasta que se acabe la filmación a la que llamaremos *documental* por su derivada del término documento y por tanto, su enlace con lo *real*. Sin embargo la textura licuada, como sumergida en la leche del arco voltaico, los hará parecer fantasmas, ligeros cuerpos que se mueven a saltos rápidos, discontinuos, y que no pertenecen, literalmente, ni al viejo ni al nuevo mundo. En el segundo caso, el enfoque (libre de obstáculos delanteros y otros personajes), las duelas de madera marcando una permanente fuga biselada al fin como una flecha indicadora de ingreso, y ese grupo del fondo del *campo* de encuadre, que emerge literalmente del infierno, vomitado. A ello como sinónimo, llamamos instantánea, por su vínculo con el período brevísimo de tiempo llamado *instante*. (Acercándonos a nuestra geografía, ¿recuerdan esas filmaciones de los años 30, de las plazas de toros donde la muleta parece viajar como un rayo por encima del toro y éste se gira como una figura de juguete accionada por la mano de un niño, dándose la vuelta en un pispás? ¿Qué se podría deducir de ahí en relación al arte de las primeras figuras del toreo? Sólo una respuesta mental ¿O esas otras imágenes del Madrid de la misma época, agitadas por una anfetamina, donde el tranvía a nadie atropella de milagro? Si las contemplásemos al ritmo normal, no las reconoceríamos. Descansen su retina porque acabó la prueba. Sólo quería resaltar la carga

1 En Europa central, Praga, por ejemplo, se utiliza la expresión en inglés *still water* para denominar al agua mineral sin gas.



Mutoscope. Llegada de inmigrantes a la isla de Ellis. / Archivo Biblioteca del Congreso de EEUU.  
Llegada de inmigrantes a la isla de Ellis. / Archivo Biblioteca del Congreso de EEUU.

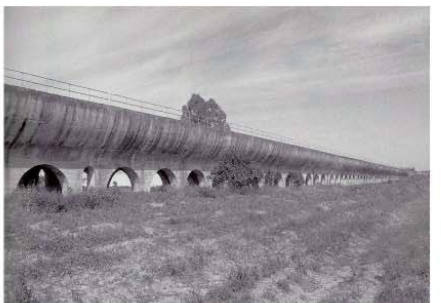
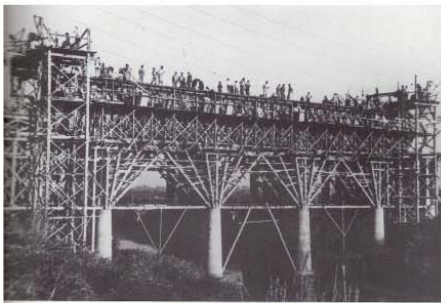
terrúpidamente a la largo de más de un siglo de producción, sin necesidad de hablar en términos de manipulación, fraude o propaganda. Y el proceso inverso no menos complejo: cómo algunos de estos objetos históricos,

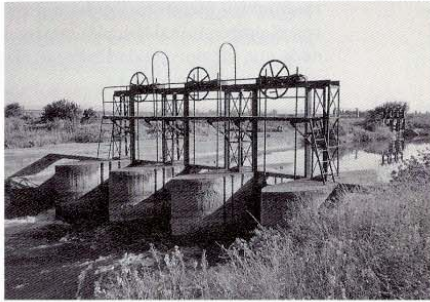
-por ir arrimando el ascua a la sardina o a nuestro texto al Canal-, pueden igualmente haberse descargado de codificación, y haberse quedado paulatinamente ilegibles, consecuencia entre otras causas, de la superabundancia. Porque llevo hoy horas contemplándolas y salvo por algún detalle ínfimo –un lejanísimo guardia civil con mosquetón al hombro; o una pequeña fila caminando sobre el canto de hormigón compuesta de militar de altas botas y burócratas y técnicos del régimen visitando las obras (no he encontrado la de Franco inspeccionando las obras del acueducto de Alcalá de Guadaíra)- parecerían sólo fotos de una obra civil; importante sí; hidráulica también, por su relación con el suelo, sus artefactos de apoyo, su concavidad netamente humana para guiar agua en grandes cantidades. Pero salvando que sabemos qué fotos son, no hay presos, ni represión, ni penitencia salvo la digna de un durísimo trabajo: ¿no es esto de preciso el objetivo de una dictadura cruel? Por ello, igual que el olvido se manifiesta en la obra civil sólo conociendo ya el efecto sin la causa -barbarie cultural, signo de civilización- las fotos de la historia nos causan lapsus siniestros, y engañan sin quererlo. Qué compleja es entonces la difícil tarea de enmarcarlas, conservarlas, textualizarlas, etiquetarlas, *archivarlas* y preservarlas; difundirlas, coleccionarlas de lo privado hasta lo público y viceversa, como experiencias comunes con un valor de colectivo sin medio; todos estamos de una u otra forma, en esas imágenes, aunque sea cargados de futuro ¿Y tendremos capacidad de soportarlo, de comprenderlo?

W.G. Sebald ha escrito novelas que están compuestas indisolublemente de texto y fotografías. Su caso es bastante excepcional y raro por infinidad de motivos pero este no es el sitio para explicar tal asunto. Pero sí diré como lector que uno encontraría una imposibilidad de releer su obra en una edición en la que hubiesen desaparecido las imágenes, porque finalmente, forman parte del texto, son texto y a su vez la escritura es como una imagen tan grande que aún no tuviéramos tiempo de recorrer una vez acabado el tiempo de cada párrafo: lectura como acto y escritura como impresión, están permanentemente cizalladas. La miniatura, los objetos cotidianos, los lugares

concretos, algunos grupos de personas, un reloj-tetera, los escaparates, los edificios, los interiores, los techos de estaciones, alguna casa perdida siempre, son sólo algunos de los invitados ya anunciados por escrito, pero que se hacen visibles en una suerte de reescritura gemebunda, como si el escritor estuviese a un pie de la afasia, a un paso de ser ágrafo y necesitara gramáticas continuas en forma de fotos. Éstas nunca son ilustraciones, que condecoran y alivian la negrura del escrito como conjunto de caracteres hormigueando en el papel; son verificaciones de la vida y la muerte de lo dicho, para que la duda abierta en la historia, sea sólo de carácter emocional y siempre aspire a ser justa. En su novela *Austerlitz* narra una anécdota acontecida en Terezin, a unos cien kilómetros al norte de Praga, relativa a una inspección que la Cruz Roja realiza a la localidad para verificar la ciudad-prisión. Ya los judíos observan que evacúan a los más famélicos y deteriorados, y que llegan trenes cargados de ropa nueva y festiva. Las calles de la localidad se llenan de flores en macetas, de guiraldas que atraviesan la calle de pared a pared, y de afables ciudadanos que pasean como en una escena agraria de Brueghel. Si se hubieran tomado fotografías de tan ilustre inspección–y de ello no cabe duda-, el humo que se ve a las espaldas de tan encantadora calle principal, hubiera sido sólo inocente signo de quema de rastrojos.

En las páginas siguientes, fotografías de la CHG y de Gonzalo Acosta. RMHSA.






**Recordar es vivir y mantener vivos los sueños.**  
 A los presos políticos del franquismo  
 cuya memoria permanece  
 viva en el canal del bajo Guadalquivir  
**EL CANAL DE LOS PRESOS**  
 Universidad Pablo de Olavide  
 Sevilla, 23 de febrero de 2007