

AQUÍ_LOS_
CADÁVERES_
ESTÁN_VIVOS_
jorgeblasco

Hoy sabemos que los recién nacidos con apenas unas horas de vida imitan activamente las expresiones de los adultos que se inclinan a observarlos. Parece que es un rasgo innato. Lo cual no quiere decir que el recién nacido tenga una imagen corporal de su propio rostro mientras lo mueve imitando los gestos de los demás. El bebé no tiene conciencia de su propia identidad. Todavía no se ha convertido en el protagonista de su vida, pero es obvio que reacciona frente al estímulo de las caras ajenas.

Hustvedt, Siri. La mujer temblorosa o la historia de mis nervios

Posar cadáver, posar desnudo o desnuda; posar para un fisionotrazo, para una silhouette; posar como un rey, un noble o un potentado; para una pintura, para un daguerrotipo -varios minutos-, para un gabinete criminológico, para aprendices. Para luego ser ejecutado en Camboya. Posar delante de tu obra macabra, para el carnet con todas sus normas; como Manzoni en su estudio -en el cuarto de baño-, como Cezanne -casi tapando la obra-, como Rodin -un demiurgo con barba larga y rodeado de mármoles- o ante el espejo desde muy temprana edad. Posar como un pintor, como un sabio, como un escritor, como un actor o como un performer en todas sus posibilidades

según su discurso. Posar gesticulando con electrodos ante Duchenne de Boulogne.

Posar es inevitable y a menudo, obligado o forzado, sobre todo si es como antaño, de manera póstuma para esas imágenes inquietantes.

Orlan, posando, decía que al contrario de la tradición cristiana en sus imágenes el verbo no se hacía carne sino que la carne se hacía verbo. Y es así que en la pose la carne se hace verbo porque va a dar que hablar. La pose no es solo cosa del ojo, es cosa del lenguaje, del diálogo con uno mismo cuando contempla el posado y de los demás que hablan de él.

Hay posado voluntario, forzado y posado robado. La prensa lo sabe bien.

No en vano se componían álbumes de *Carte de visite* de amistades hace dos siglos. Colecciones de poses deseadas por los fotografiados o quizás por el fotógrafo que colocaba a sus víctimas que, además, le reconocían su autoridad como "el que sabía de poses".

Según Linda H. Rugg el individuo puede forzar su imagen propia en el retrato autobiográfico mediante la manipulación del fotógrafo, mediante la economía o el entorno cultural en que se produce el acto de fotografiar, siendo coautor de la imagen mediante esa manipulación que es mayor o menor según ese entorno que va de lo burocrático-identificativo a lo cultural¹. Jorge Salessi cuenta las dificultades de la policía en la zona Porteña para usar la

fotografía para identificar a travestidos y cómo eso llevó a implantar la ficha tipo "Bertillon" con huellas y biometría que permitían mayor precisión a la hora de identificar individuos cuya imagen mutaba respecto a la pose estándar.

Es curiosa la resistencia del fotografiado a no posar como el fotógrafo quiere y a tener que adaptarse a un minimalismo burocrático destinado a una posterior pintura altamente realista. Se podría decir que se les obliga a dejar de ser lo que ellos creen que son para producir una imagen-tabula-rasa donde los demás tendrán que decidir sin más datos que una ficha y una pintura.

Ya se sabe que posar es una manera de matarse brevemente.

La fama, esa otra forma de anularse en público y posar son una pareja habitual. Disdéri dio con el soporte perfecto para que esa muerte breve en vida circulara y fuera comercializada en su *Carte de visite* de manera que los posados de las celebridades pudieran ser poseídos y coleccionados. La Reina de Inglaterra poseída por sus súbditos, una tirada de *Carte de visite* del Príncipe para tapar su mala fama mediante el posado.

Las poses se han coleccionado frecuentemente en retículas. Las de fototipias temáticas y coleccionables son un buen ejemplo. A menudo contenidas en cajas de puros las poses de escritores, artistas, etc. acababan en pliegos producidos para contener

esos cromos donde todos posaban diferente y todos era el mismo: el personaje.

No tenemos la suerte de ser personajes a menudo. Eso debían sentir los que tenían el dinero y el poder para retratarse en pintura mientras el "pueblo" después los observaba. La fama y el personaje. La fotografía trajo la posibilidad de ser personaje de segunda fila, la posibilidad de posar por deseo propio y la de tenerse en un pedazo de cartón. Un momento de fama propia cada vez que alguien lo observaba. Ahora todo eso ocurre de manera ingente en el mundo digital. Cachitos de fama fútil.

Todo retrato es un robado y una forma sutil de tortura. Con la esperanza de salir "bien" te sometes a la dictadura de las normas tácitas del entorno para el que esa fotografía se hizo. Unas veces inscritas en la sociedad otras en fuertes protocolos como por ejemplo el del carnet de identidad: tamaño, mirada de frente, nada de reflejos en las gafas, fondo neutro, etc. Más aún si miramos cómo se obtenían y cómo eran las imágenes según el protocolo de Bertillon o sin ir tan lejos los daguerrotipos de los burgueses sometidos a un fino garrote vil y a un duro tiempo de exposición. Las imágenes que muestran los estudios de tortura de los daguerrotipistas donde el que posaba estaba llamado a salir en una imagen muerto y silencioso no distan mucho de las imágenes de las secciones de fotografía criminal solo que la pose de

criminal era más forzada, más humillante: de frente, de lado y tres cuartos. Todos iguales para ser diferenciados.

Lombroso tenía bien claro el uso de esas fotografías con su diferenciación del criminal nato frente al criminal de la escuela clásica. Los rasgos del criminal eran natos, hacer posar al criminal, coleccionar fotografías de criminales, era saber que un criminal lo era antes de que delinquir y así lo plasmó en sus diferentes estudios y colecciones: el hombre criminal, locos criminales, la mujer criminal, la mujer rusa criminal y así un sin fin de muertos en posado marcados por la criminalidad antes de perpetrar crimen alguno...

El antiguo laboratorio de Lombroso era un gabinete de todo tipo de muestras de criminales, cráneos, cerebros, dibujos, dibujos de tatuajes y sobre todo, posados de criminales.

Francis Galton lo hizo de otra manera, posado sobre posado hasta conseguir un retrato robot del criminal hecho por superposición de retratos de criminales.

La retícula de retratos no permanecerá glamurosa mucho tiempo. El siglo XX iba a usarla hasta el hastio, hasta su desactivación en memoriales, murales de desaparecidos donde todos parecen iguales. El desaparecido y la pose del desaparecido.

La gran maquinaria fotográfica en que se convirtió el centro Tuol Sleng de detención de Camboya llevó al extremo la producción

de retratos -todos en la misma pose-. Su posterior musealización trajo consigo la reticulización de todos ellos incluido el de Bophana², la Anne Frank de Camboya. Es la vida social del retrato que en el caso de Bophana pasó del terrible y burocrático retrato de presa -previo a su ejecución, como el de otros tantos- a ser expuesto en el MOMA y mientras tanto en el memorial, en tantos libros -de los que ha sido portada-, etc. En el caso de los retratos del centro de detención la relación pose y muerte no es una metáfora pues los fotografiados eran después ejecutados. Otros tantos que no pasaron por delante de la máquina también. Al menos los retratados quedan en el silencio fotográfico que permite rememorar la masacre en el centro.

¿Qué hay que decir del fotógrafo de todos esos retratos? Forma parte del universo de los perpetradores y es creador de los registros que componen el actual archivo expuesto del memorial. En este caso el retrato es más forzado que nunca pues es el miedo el que hace posar. La relación máquina-miedo permite una escena donde el futuro cadáver ya sabe cómo tiene que posar, conoce los códigos de su posado con un número colgando que los identifica como ya muertos y archivados. Por suerte los archivos son mutantes y tienen una vida social que los activa de una manera u otra, pero también hay que contar con que el exceso de uso puede provocar su desactivación.

La foto de carnet es en sí misma una desactivación de la persona que se convierte en "ciudadano", reo, preso, etc. Es una máscara que nos iguala a todos hasta que la mirada burocrática se fija en una de ellas aplastando una vida.

Muy pronto la pintura intervino en la fotografía, evidentemente como pictorialismo, pero también como retoque, más tarde aunándose en la pieza como collage. Pero también se ha convertido en copia exacta del retrato en un automatismo maquinal que pretendía eliminar del proceso el factor humano en una suerte de meditación. No siempre ha sido así. Todos los pintores han realizado retratos. Los retratos de la corte son un buen ejemplo de ello ¿Cuál era la relación entre el pintor y el que posaba largo rato? Ser retratado tenía su coste físico, un coste que el daguerrotipo no eliminó. Pero el retrato de ciudadano, el de carnet, es rápido, maquinal y si se pasa por las manos del pintor que medita se vuelve aún más maquinal a pesar del agradable proceso meditativo de la pintura.

En Abu Ghraib, les tapaban el sexo pero no la cara. Nos reconocemos por la cara, por el retrato, no por las manos, la barriga y mucho menos por el sexo. Las crueles escenas de Abu Ghraib condenaban al preso a ser conocido en su humillación una vez liberado. Para los occidentales todas las caras eran iguales, como las de Camboya. Una anestesia y desactivación del horror de las imágenes

que aunque contenían retratos-caras eran escenas de la que era parte el perpetrador, el fotógrafo amateur estaba detrás del móvil. El fotógrafo amateur suele estar detrás de las escenas más inocuas y de las escenas más crueles. Vicente Sánchez-Biosca trata la fotografía del perpetrador en su libro *La muerte en los ojos*³. El perpetrador que fotografía la última mirada de la víctima que, por supuesto, no posa cómoda en la escena. También analiza la evolución de las escenas y posados crueles de los que tanto se ha hecho uso en la ejecución de presos occidentales en manos de islamistas. Del amateurismo más torpe a la sofisticación de las últimas decapitaciones cuyo presupuesto de grabación es más que alto.

El mismo autor explica la importancia de la escena en las imágenes tomadas en los campos de concentración de los interrogados por los aliados: "Bernstein requirió a la British Movietone News la cesión de cámaras con equipamiento sonoro a fin de rodar con sonido directo entrevistas con oficiales británicos y prisioneros de las SS, manteniendo el criterio de encuadrar a los testigos con fondos llenos de cadáveres o fosas comunes que darían verosimilitud espacio-temporal a los planos." Construcción del retrato-escena en su matiz más extremo.

La escena del retrato es sencilla, no tanto la escena de la toma del retrato. Todas tienen algo de tortura, las de Camboya literalmente, el paso previo al horror y la

muerte. En palabras de Sánchez-Biosca "En todos los casos, la toma de las imágenes constituye un acto visual que representa el momento en el que la ideología se convierte en acto...", frase que aunque refiriéndose a imágenes más cruentas puede ser extendida a toda la creación de retratos, poses y escenas sean en el ámbito que sean.

La fotografía ha evolucionado hasta no necesitar excusa para retratar, posar o construir escena. Eso puede que sea lo más fructífero de su relación con el arte. El pensamiento fotográfico se convierte en acto, el pensamiento artístico se convierte en acto y en el caso de este libro dialoga con la pintura que termina de componer la performance y la construcción de ese acto.

Pero la fotografía no nace para estar aislada, para una candidez organizativa, como si el "cómo" va ser dispuesta fuera un momento cándido. Lo que se hace con la fotografía forma parte del verbo fotografiar tanto como el disparo. Del enmarcado a la retícula hay toda una serie de zonas grises llenas de significado que van desde su tratamiento archivístico hasta la forma de mostrarse. Muchas maneras de activar los conjuntos de imágenes que las convierten en una cosa u otra.

La pose burocrática nos hace ciudadanos de un país. Con ella va la contextualización de la imagen entre datos biométricos. Bertillon, Lombroso, Francis Galton. La huella dactilar tan aplicada en la Argentina porteña

para identificar travestidos que engañaban al retrato. Toda la ficha es una forma de ilustrar la fotografía, de decir qué es el retratado, qué clase de despojo es y cuáles son sus medidas para que la imagen no llame a engaño. Un dispositivo maquinal que oculta cualquier afecto.

Pero la ficha se puede hackear, es un soporte para su intervención crítica. Se han expuesto en el terreno artístico pero rara vez se han intervenido "dataístamente". La ficha policial es la descripción de un individuo de carácter positivista que quiere ser un espejo de un "yo" al que vigilar o del que tener constancia. Como toda descripción (archivística) tiene unas reglas y unos códigos que sirven para funcionar como espejo o para narrar otras cosas mediante la manipulación de sus campos y herramientas de descripción. Es así como en cualquier otro elemento de descripción de la realidad o de lo documental. La mayor parte del arte que ha tocado las fichas las ha estetizado y las ha convertido en un género plástico. Pero la clave está en pasar del dato a la narración, al ¿qué se quiere contar? modificando las fichas y sus campos, algo muy alejado del positivismo que las caracteriza.

Ernst Van Alphen habla de cómo el archivo y sus diferentes formas han eliminado, o están eliminando, la narrativa, tan fundamental para el ser humano, en favor de un "dataísmo" compuesto por listas y otros elementos que él denomina archivísticos y en

favor de un lenguaje de bases de datos a las que no da ninguna cualidad narrativa.

No se trataría tanto de una desaparición de la narrativa sino una forma de dar un paso adelante hacia tecnologías de la información antiguas y contemporáneas que al activarse de una manera u otra son en sí mismas narraciones.

La gestión y organización de datos lleva siglos entre nosotros y ha conllevado siempre narrativas implícitas que se hacen explícitas en su uso, por ejemplo, expositivo. Esas narrativas implícitas han creado identidades, grupos, comunidades y hasta países.

La puesta del archivo al muro, la propia estructura del archivo en el depósito, lleva a pensar en una narrativa por montaje, por otra parte tan propia del cine de vanguardia. La base de datos y su correlación en el muro expositivo es tan temporal como la narrativa de la que el autor habla con cierta nostalgia.

Los archivos, con sus momentos oscuros, sirven ahora para analizar las narrativas de épocas pasadas y hasta un nivel bastante considerable, desmontarlas. El "giro archivístico" no ha tenido lugar solo en el Arte y el Pensamiento, en la Ciencia archivística se ha dado igualmente propiciando una mirada de los archivos hacia sí mismos y hacia su narratividad.

Este libro y proyecto dan buena cuenta de que narrar es tan propio de los elementos de archivo como de la literatura, si se

manipulan adecuadamente y se llenan, por ejemplo, de afectos.

Notas

1. La autora hace un profundo análisis de la relación entre fotografía y autobiografía en su libro *Picturing ourselves: photography & autobiography*, University of Chicago Press, Chicago 1997.

2. Michelle Caswell en su libro *Archiving the Unspeakable: Silence, Memory, and the Photographic Record in Cambodia* trata extensamente este caso de archivo expuesto.

3. Vicente Sánchez-Biosca, *La muerte en los ojos*, Alianza Ensayo, Madrid 2021.

4. Ernst Van Alphen, *Escenificar El Archivo: Arte Y Fotografía En La Era De Los Nuevos Medios*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2018.