

El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas;
es ojo porque te ve.

ANTONIO MACHADO

En uno de los juegos fonéticos que solían ser típicos de su modo de escribir, y aplicado a su reflexión sobre Nietzsche, el pensador francoargelino Jacques Derrida definía el dispositivo (auto)biográfico como (oto)biographie. Soy el resultado de lo que oigo a los otros decir de mí. Podríamos afirmar que, de ese modo, la primacía otorgada a la visualidad a la hora de dar testimonio notarial del mundo quedaba en entredicho, pese a que haya solido obviar todas las trampas que acompañan lo que parecería una simple constatación. ¿Qué mejor y más cercano ejemplo del mundo, en efecto, que nosotros mismos, si asumimos que nuestra autoconciencia se inicia con la famosa fase del espejo? No olvidemos que la misma noción de historia (y las implicaciones que conlleva el anteponer su relación referencial con la verdad a su estatuto de construcción narrativa) se basaba ya desde Homero (Iliada, canto 23, v. 486) en el término ysto-

ra, testigo (visual) de los hechos. Pero si la visión había constituido para Heródoto suficiente argumento de autoridad para sancionar lo expuesto en sus escritos («yo lo he visto»), su sucesor Tucídides empieza a introducir un ligero desplazamiento desde la verdad hacia la verosimilitud (porque «es difícil dar crédito a cualquier testimonio de modo sistemático, ya que los hombres aceptan unos de otros, de modo indiscriminado y sin comprobación, las noticias sobre sucesos anteriores a ellos»), buscando sostenerla sobre la coherencia lógica de las informaciones ofrecidas por diferentes voces y no sobre el testimonio del ojo. La necesidad de lo narrado (que tiene que ver con el espacio de la oralidad o, lo que es lo mismo, con lo auditivo) como complemento y confirmación de la validez de lo expuesto (lo visto) siempre me pareció, en ese sentido, un territorio digno de reflexión.

¿Qué ocurriría si no tratásemos de ver en una imagen la impronta metaforizada de una descripción, ni de entender lo escrito como glosa de una imagen, sino de producir, con el enfrentamiento de ambos, un lugar tercero, intermedio, irreducible a cualquiera de los dos? Empecé a barruntar ese tipo de propuesta cuando preparaba con Michael Nerlich, en la gélida y nevada Minneapolis de los primeros años ochenta del pasado siglo, lo que acabaría siendo nuestro libro conjunto *La mirada extranjera*. Decidimos ambos definir el resultado de nuestro trabajo como iconotexto. Luego busqué profundizar en ese terreno con otros fotógrafos: *Five Ways to Finish August* (con Christine Cotaz-Bertholet), *Moins qu'une image* (con Jean-Paul Billerot), *De qué color son las princesas* (con Pilar Moreno) o con pintores o artistas plásticos: *Por los caminos de Al-Andalus* (con Marta

Cárdenas), La certeza del girasol (con Carmen Alvar), Según la costumbre de las solas (con Clara Janés) o De(s) apariciones (con Silvana Solivella), entre otras aventuras de menor extensión. Sin embargo, en todos esos trabajos salvo en el firmado al alimón con Clara Janés, al igual que en el citado en un principio, la escritura de los poemas fue previa, posterior o, en cualquier caso, más o menos independiente de su contraparte icónica. O, lo que es lo mismo, lo dialógico se estableció a posteriori, mediante una operación de montaje. Y aunque, una vez concluido, el resultado suele borrar las huellas del proceso de composición, conviene aclarar que el trabajo que presentamos en este libro partía, ya de entrada, de un planteamiento diferente.

Existe también montaje, por supuesto. Podríamos decir, sin temor a equivocarnos, que el sujeto enunciativo que habla en Lo que los ojos tienen que decir no somos ni Alberto García-Alix ni tampoco yo, sino un dispositivo retórico resultante de haber puesto a dialogar, a medida que avanzaba el proyecto, dos voces y dos miradas que eran y no eran las nuestras. Que lo eran en la medida en que ambas partían de una (no muy asumida ni muy consciente) voluntad autorreflexiva sobre nuestras respectivas trayectorias tanto artísticas como vitales. Que no lo eran, sin embargo, porque las supuestas (auto)biografías que servían como punto de referencia no se basaban en anécdotas propias de cada memoria particular, sino que constituían la respuesta de cada una de estas últimas a un estímulo proveniente de la que era propia del otro.

Por lo general se asume que el autorretrato, como la autobiografía, son formas de colocar(se) en primer plano, interpretando el papel de protagonista. Nunca estuve de acuerdo con

esa explicación, a menos que se introduzcan unas matizaciones a las que en seguida me referiré.

Cuando alguien piensa en lo que le preocupa de su propia vida, en las cosas que suceden a su alrededor, tiende a fijar su atención en unas y no en otras. Digamos que si algo le tiene en vilo, capta lo que les sucede a otras personas que están (o imagina que están) en su misma situación, algo que en otras circunstancias le pasaría absolutamente inadvertido. En ese sentido, hay una manera de hablar sobre uno mismo sin hablar necesariamente de uno mismo; no como tema, sino como proyección, esto es, como punto de vista. Si entendemos, entonces, que quien asume el protagonismo es dicho punto de vista y no una individualidad personalizada, la interpretación puesta arriba entre paréntesis sería aceptable. De manera que se podría concluir también que, en cierta medida, la mayor parte de los poemas y las fotografías que circulan con nuestra firma son, en última instancia, respectivamente, textos autobiográficos y autorretratos.

Lo que hacen unos y otras es desnudar nuestro interior (casi me atrevería a llamarlo «alma» si no fuese por las connotaciones religiosas del término, que no comparto), no nuestro cuerpo. Siempre me ha ocurrido en mi propia experiencia personal. Cuando he mirado fotos mías, actuales o pretéritas, casi nunca me ha gustado lo que veo. Ignoro si a otras personas les ocurre lo mismo, pero, en mi caso, si casi no conservo fotos de mí es porque me desconciertan los desconocidos, aunque tengan mis rasgos y mi voz y compartan conmigo nombre y apellidos o, quizá, por eso mismo. Ignoro por qué extraña razón intuí algo parecido la primera vez que me enfrenté a las imágenes de

Alberto García-Alix, fuesen autorretratos o retratos de personajes, famosos o no.

Una de las características que siempre me resultaron fascinantes en su trabajo es la voluntad constante de reflexividad, una reflexividad que no me atrevo a definir como metafotográfica, pero que explicita la necesidad de pensar(se) y ver(se) cuando mira por el visor.

Soy perfectamente consciente de que su obra aporta un significado y una información de enorme peso si se la aborda como documentación gráfica de un tiempo y un país, pero, para mí, la radicalidad de su propuesta se basa en otro tipo de inscripción, menos referencial y, desde luego, mucho más importante en el terreno del pensamiento. En cierta ocasión, según cuenta en otro lugar su amigo y colaborador Nicolás Combarro, García-Alix habría descrito su trabajo diciendo que él se limitaba a caminar por la calle, con su cámara en ristre, y, cuando sentía miedo, disparaba. Su punto de partida no era, pues, captar una objetividad exterior, sino objetivar una sensación interior, si podemos decirlo así. Eso no quiere decir que la exterioridad (geográfica, anecdótica, social o política) no esté presente en sus imágenes. Todo lo contrario. El mundo siempre se introduce en una fotografía o un poema, independientemente de nuestra voluntad. Pero, en su caso, no lo está sólo como referencia, sino, fundamentalmente, como síntoma de una mirada que (se) interroga y constata lo que ve, sin caer en la tentación de juzgarlo. En un cuadro (o en una imagen tecnológicamente construida), todo lo que el pintor o el informático de turno no incorpore al lienzo o al programa-motor no aparecerá en el resultado. En una fotografía, el ojo del visor no tiene filtros

culturales ni morales que funcionen como cedazo. Lo que pasa delante de él queda impreso. Más o menos lo mismo que le ocurre a un poeta y que raramente se da en un narrador. Un poema (al menos, así lo entiendo yo) responde a un impulso o una iluminación inesperada (otros prefieren llamar ambigua-mente a este proceso «musa»), por mucho que el trabajo poste-rior retoque y corrija el resultado. Una narración requiere de una planificación previa y un desarrollo no sólo menos instan-táneo y, por lo general, irrepetible, sino con mayor constancia y tiempo en su realización. Con ello no establezco jerarquías de valor, sino que describo procedimientos y estatutos de compo-sición diferenciados.

Hace muchos años me pidieron un poema que, en la medida de lo posible, fuese un autorretrato para una revista que nunca llegó a puerto. Déjandome llevar por una melodía sonora, com-puse un texto de escritura casi automática, y cuando lo leí para corregirlo me sorprendió descubrir que quien surgía de aque-llos versos no se parecía en nada a la imagen que yo tenía de mí mismo, así que decidí titularlo Retrato de desconocido.

De alguna forma intuyo que los retratos (y autorretratos) de Alberto se basan en una experiencia similar: lo que ve cuando mira por el visor es una apariencia física de la que no conoce más que la superficie. Hace, pues, retratos de desconocidos, in-cluso si el rostro que aparece en la fotografía es el suyo. Lo que la cámara permite es que en la imagen se introduzca, casi de rondón, aquello que los prejuicios de todo tipo que acompañan nuestros códigos sensoriales nos impiden ver y decodificar, aunque estén ahí, ante nuestros ojos. Esa circunstancia hace que salga de la mera apariencia exterior del otro lo que parece

invisible a nuestra percepción y, entonces, es cuando surge lo que conocemos como retrato. Si quien aparece en el encuadre es el mismo que mira por el objetivo, definimos el resultado como autorretrato, pero yo seguiría llamándolo retrato. Porque, ¿qué es lo que tiene de «auto»? Lo que hay ahí es una simple cuestión de desdoblamiento, y preferiría llamarlo miedo a no estar a la altura de lo que nos gustaría que los demás viesen de nosotros. Eso tiene, quizá, un componente narcisista. No estar a la altura de lo que vean de nosotros... Al final, todo se reduce a esa duplicidad de horizontes. Por una parte, la mirada que nos objetiva y, por otra, el horizonte de expectativas que tenemos para tratar no ya de reconocernos como sujetos estables, fijamente constituidos, sino de dejarnos una puerta abierta para que lo que ignoramos de nosotros mismos salga a la luz. Quizá, en el fondo, todo el problema sea ese. Por eso no creo que podamos hablar de narcisismo, pues en realidad todo lo que buscamos es que no nos fijen el interior para poder seguir mutando cada vez que sea preciso. Para poder cambiar de máscara, de rostro, de actitud... Nos aterra el reconocimiento estabilizado. Por eso, delante de un espejo siempre tuve la sensación de que era el espejo el que me miraba a mí y no al revés. Porque cuando estamos frente a la imagen que nos devuelve la superficie opaca del cristal, si nos afeitamos, si nos arreglamos la barba, nos peinamos así o asá, nos pintamos los ojos, o los labios..., no nos estamos viendo a nosotros mismos, sino lo que verán los otros. Así que la mirada que está en el espejo no es la nuestra. Podríamos entonces afirmar, sin equivocarnos, que nos construimos a nosotros mismos como imagen para los demás. Intentamos, de algún modo, crear ante el espejo una máscara

tras la que escondernos para que no nos roben ese yo difuso, múltiple y siempre cambiante que lucha socialmente por ser aceptado como unitario y estable, aunque sepamos, si somos mínimamente conscientes de lo que ocurre, que no es cierto. Retratar es desestabilizar la supuesta totalidad cerrada del fantasma que nos representa, obligándole a quitarse la máscara.

Para eso no es necesario que el objeto representado sea un rostro. Sé que Alberto propuso en una ocasión a una publicación española de ámbito internacional una serie de retratos de personajes conocidos de la cultura popular. Su idea era que en la fotografía apareciese lo que mejor mostrase y caracterizase al retratado. En un caso, las botas, en otro un tatuaje en el brazo, y así sucesivamente, nunca el rostro. Ninguno de los responsables de la publicación pareció entender nada de nada y, lamentablemente, su propuesta fue rechazada. Varios años antes, en 1972, recuerdo haber visto en la Documenta de Kassel un vídeo de Yoko Ono y John Lennon sobre hombres y mujeres muy conocidos en el contexto de la política internacional y de los que sólo se mostraba el trasero mientras caminaban por la calle. Lo que en el trabajo de la pareja era un acto dadaísta y con evidente sentido provocador tenía en el proyecto de García-Alix una importancia teórica y práctica mucho mayor. Lástima que no se concretase la serie pensada al efecto, aunque su trabajo posterior, por fortuna, sí haya interiorizado y llevado a la práctica esa perspectiva.

Por eso, siempre me pareció que lo importante en la fotografía (al menos, en la de Alberto) y en la poesía (al menos en la que lleva mi firma), lo importante no era la temporalidad, sino el espacio como lugar donde proyectar y reconocer esa mirada

autorreflexiva. En efecto, no se trata de detener (fijándolo) el flujo temporal, como proponía Roland Barthes al hablar de la cámara lúcida, ni de recuperarlo como nostalgia, como proponen quienes ven en la poesía una cierta elegía melancólica por el fluir irremediable de las horas, sino de inscribir la presencia de una ausencia, haciendo visible lo invisible y sonoro el silencio. No entiendo la célebre sentencia machadiana de «palabra en el tiempo» como recuperación de un vivir ya desaparecido, sino como inscripción irremediable, por ausencia interpuesta, de la historicidad que constituye toda práctica humana, sea artística o no.

Lo que los ojos tienen que decir surgió como proyecto en las reuniones que a lo largo de varios meses, entre el otoño de 2011 y la primavera de 2012, mantuvimos Santiago Auserón, Alberto García-Alix y yo mismo con vistas a un libro de conversaciones sobre la relación entre fotografía, música y poesía. Por diferentes motivos, ese libro aún no ha visto la luz.

La idea motriz inicial era abordar los límites y las contradicciones inherentes a la noción misma de autorretrato o de su equivalente en la escritura poética, la autobiografía. A esta última no se la llama casi nunca «autorretrato» en literatura, porque, a diferencia de lo que ha servido para definir el género en pintura o en fotografía, la autobiografía no puede basarse en la semejanza. Como en el poema en principio no hay imagen, la idea de lo autobiográfico se basa en el hecho de que la poesía hable casi siempre en primera persona. Si se utiliza la primera