

MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ

YO ESTOY
EN LA IMAGEN

ENSAYOS AFECTIVOS
Y FICCIONES CRÍTICAS

BARCELONA 2024



A C A N T I L A D O

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S. A.
Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tél. 934 144 906
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© 2024 by Miguel Ángel Hernández
Este libro ha sido negociado a través de
Casanovas & Lynch Literary Agency S. L.
© de esta edición, 2024 by Quaderns Crema, S. A.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:
Quaderns Crema, S. A.

En la cubierta, *Una sombra en el suelo*, de Sheikh Basharat

ISBN: 978-84-19958-23-5
DEPÓSITO LEGAL: B. 15 657-2024

AIGUADEVIDRE *Gráfica*
QUADERNS CREMA *Composición*
ROMANYÀ-VALLS *Impresión y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *octubre de 2024*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan ríguosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

CONTENIDO

<i>Prólogo. Reflejos e intersticios</i>	9
---	---

I

IMÁGENES (PUNZANTES)

La parte del espectador	25
Las imágenes de los demás	39
Muertes, memorias y cintas de vídeo	55
Escribir con luz	83
En imágenes, no en relatos	91
La noche en la punta de los dedos	103

II

TIEMPOS (RETORCIDOS)

La imagen-(contra)tiempo	123
Disolver la imagen/fijar la memoria	129
Las ruinas del futuro	135
Instrucciones para viajar en el tiempo	157
Benjamin en Williamstown	165

III

ESPACIOS (DESPLAZADOS)

Fragmentos de un viaje interior	179
El fetichismo del espacio	189

El regreso	195
El arte último	211

IV

MEMORIAS (ALTERADAS)

La imagen-sumidero	217
La IA del invernadero	225
Post: <i>Post mortem</i> /Postfoto	229
<i>Créditos de las imágenes</i>	257
<i>Origen de los textos</i>	261

A la memoria de mis padres.

[Acantilado no se responsabiliza del contenido de ninguno de los portales de la red mencionados en el libro].

PRÓLOGO
REFLEJOS E INTERSTICIOS

La primera vez que tuve en mi mano un daguerrotipo me sorprendió encontrar mi rostro reflejado en la imagen. Llevaba un tiempo planificando la escritura de una novela sobre el retrato mortuario y esa técnica fotográfica había acabado adquiriendo una presencia fundamental en la trama. Aunque había leído más de un ensayo sobre la historia de la daguerrotipia y guardaba varios catálogos con cientos de reproducciones, traté de hacerme con una placa antigua para comprobar en persona las sensaciones que en un momento determinado de la narración debía experimentar la protagonista. Sin embargo, los precios de los daguerrotipos *post mortem* eran prohibitivos y tuve que conformarme con un pequeño retrato «vivo» de una dama inglesa de mediados del siglo XIX. En realidad, el objeto fotografiado era lo de menos. Lo que yo ansiaba era sostener un daguerrotipo, comprobar su peso, dimensiones, textura..., sentirlo sobre la piel para después describir esa experiencia en la novela.

Cuando la cajita de madera que preservaba la placa llegó a casa, la abrí como si fuera un tesoro y me quedé embobado unos segundos con ese pequeño milagro. Lo sabía porque lo había leído, pero nunca hasta ese momento lo tuve tan claro: el daguerrotipo es un espejo. La imagen que yo trataba de ver, el negativo y el positivo de la mujer anónima, se mezclaba con el reflejo de mi rostro y de todo lo que me rodeaba en la habitación. Por mucho que moviera el objeto para encontrar el punto de vista perfecto, la placa no dejaba de reflejar en ningún momento la realidad circundante.

PRÓLOGO

Para ver a la señora de la foto tenía que abstraerme de mi reflejo, hacer como si no existiera. Me recordó a la célebre ilusión óptica del «pato-conejo» que tanto interesó a Ludwig Wittgenstein en la segunda parte de sus *Investigaciones filosóficas*.¹ También ante el daguerrotipo debemos hacer el ejercicio de «ver algo como algo», focalizar, elegir un punto de vista. Eso fue lo que intenté hacer ante el objeto: fijarme en la imagen adherida a la placa y descartar la imagen cambiante que se reflejaba en ella. Sólo así pude contemplar la expresión triste de la mujer, su vestido amplio, el bordado del mantel de la mesa sobre la que apoyaba uno de los brazos, incluso la cubierta de uno de los libros que se apilaban a su lado. Sin embargo, por mucho que me fijase en la figura de la placa, el reflejo del exterior permanecía allí, reclamaba su presencia, no había manera de quitarlo de en medio. El sujeto fotografiado y el mundo del observador continuaban entrelazados. Resultaba imposible ver sin verse.

En el fondo, lo que experimenté al contemplar ese daguerrotipo es lo que sucede en cualquier acto de ver. Por mucho que queramos, nunca podemos quitarnos de en medio, abstraernos del peso y el volumen de nuestro cuerpo, pero tampoco del peso y volumen de nuestras emociones, de nuestros recuerdos, nuestros miedos o nuestros deseos. Igual que el espacio circundante—el físico, pero también el cultural—, ese mundo interior afecta al modo de relación con cualquier imagen, sea o no artística. Toda percepción es, así, afectada. Y también afectiva. Como sostenía Lacan en su célebre Seminario XI, estamos en medio de las cosas, miramos el mundo y somos mirados: manchamos con nuestra presencia—con la proyección de la som-

¹ Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, trad. Jesús Pradilla, Madrid, Trotta, 2017.

bra de nuestro cuerpo, pero también de nuestra psique— el campo de visión.¹

Siempre, de un modo u otro, estamos en la imagen. Sin embargo, muchas veces simulamos que no es así. A los historiadores del arte se nos enseña a poner entre paréntesis nuestro cuerpo y nuestra emoción, a tratar de ser objetivos y abstraernos de nuestro lugar en el mundo, a alejarnos de las obras para evitar el fetichismo, el deseo, la fascinación o la familiaridad, para blindarnos ante el poder de las imágenes. Se nos conmina a observar con distanciamiento crítico, como si la imagen fuera un cuerpo inerte cerrado en sí mismo, como si lo que tenemos enfrente fuese tan sólo una maraña muda de significados que debiésemos desentrañar, y como si nosotros fuéramos seres sin deseo ni emoción, incapaces de establecer un diálogo profundo, una relación intersubjetiva con lo que vemos.

Pero no es posible quitarse de en medio. No podemos prescindir de nuestro cuerpo, ni de nuestro deseo, ni tampoco del cuerpo y el deseo de la imagen. Nos encontramos ante ella en un espacio de relación que requiere dejarse tocar y ser tocado. Un espacio intersubjetivo que, por utilizar la terminología de Mieke Bal, pone en juego un punto de vista barroco: un modo de ver en el que «el sujeto se vuelve vulnerable al impacto del objeto».² Esta intersubjetividad se encuentra precisamente en el punto medio entre el objetivismo absoluto, que trata al objeto como si estuviera en una mesa de autopsias, y el subjetivismo radical, que lo entiende como una mera excusa para descargar

¹ Jacques Lacan, *El Seminario. Libro XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, trad. Joaquín Delmont-Mauri y Julieta Sucre, Buenos Aires, Paidós, 1986, p. 118.

² Mieke Bal, *Lexicón para el análisis cultural*, trad. Remedios Perini, Madrid, Akal, 2021, p. 23.

PRÓLOGO

sobre él experiencias individuales. Frente a estos dos extremos—que reproducen códigos y jerarquías preexistentes y dejan inmutable tanto al sujeto como el objeto—, en la relación intersubjetiva entre la imagen y quien la mira se produce una transformación doble: la imagen es afectada por la percepción del sujeto y éste también termina transfigurado por ella.

Proyectamos sombras y reflejos en las imágenes. Y ellas también las generan en nuestro mundo. Su potencia nos atraviesa y nos transforma. Pero para que esa transformación tenga lugar hemos de entenderlas como materia vibrante, estar dispuestos a compartir ese temblor.¹ Decididos a establecer con ellas una relación de resonancia. Un modo de relación que, en este tiempo cada vez más acelerado, sea capaz de abrir el sujeto hacia el mundo y reestablecer el contacto profundo con los otros.²

Durante años, he tratado de acercarme de ese modo a las imágenes. A las artísticas, pero también a otras que escapan a esa definición, abriéndome a ellas, concediéndoles un poder, una capacidad de resonancia y vibración capaz de despertar vivencias y emociones. Lo he hecho al margen de algunos de mis trabajos académicos más convencionales. En textos de catálogo y en algunas intervenciones en el límite de la crítica de arte, ensayando también un tipo de escritura donde se filtra lo autobiográfico, la experiencia afectiva, la narrativa e incluso a veces la ficción.

¹ Jane Bennet, *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*, trad. Maximiliano Gonnet, Buenos Aires, Caja Negra, 2022.

² Harmut Rosa, *Resonancia. Una sociología de la relación con el mundo*, trad. Alexis E. Gros, Barcelona, Katz, 2019.

Nunca he sabido muy bien dónde situar estos textos. Se ubican en una especie de tierra de nadie, en el intersticio entre mis ensayos sobre arte y mis novelas. Surgen en la órbita de «trabajos mayores», como caras B, jirones desgajados, o incluso funcionan como laboratorio de temas e ideas que después acaban emergiendo de modo más articulado. Algunos se inclinan más hacia el terreno del ensayo y contienen aún tics del académico—como las notas al pie, que confieso que me gusta dejar caer como migas de pan para señalar el camino de la lectura—; otros, en cambio, están más cerca de la visión del narrador—el que relata su experiencia, pero también el que inventa mundos posibles—. «Ensayos afectivos» y «ficciones críticas», he decidido llamarlos, sin intención alguna de ser preciso. En realidad, todo ensayo, al menos si seguimos el camino iniciado por Montaigne, es personal. Si lo denomino «afectivo» es sobre todo para enfatizar el punto de vista y distanciarme del sentido formal e ilusoriamente objetivo del ensayo de corte más académico, ese que pretende sostener una verdad. Como observa Siri Hustvedt, «nadie puede escapar de su subjetividad. Siempre hay un *yo* o un *nosotros* escondido en algún lugar del texto, aunque nunca aparezca el pronombre como tal».¹ Aquí, desde el principio, la primera persona es el punto de partida, se proyecta sobre los problemas y sobre las imágenes. Y también se deja tocar por ellos. Afecta a lo que ve y se deja afectar. En el otro extremo se encuentran los textos que he decidido llamar «ficciones críticas», en un sentido cercano al empleado por Enrique Vila-Matas.² El término me sirve para etiquetar otra buena parte de

¹ Siri Hustvedt, *Vivir, pensar, mirar*, trad. Cecilia Ceriani, Barcelona, Anagrama, 2013, p. 11.

² Especialmente en *Perder teorías*, Barcelona, Seix Barral, 2020;

PRÓLOGO

intervenciones que se adentran directamente en el territorio de la ficción con la intención de generar conocimiento no a través de una imagen/obra/texto existente, sino a través de una imagen/obra/texto posible.¹

Tanto unos como otros, ensayos y narraciones, textos-intersticio plagados de interferencias y contaminaciones, responden, sin embargo, a una misma convicción: la certeza de que contemplar una imagen es también habitarla, de que mirar es reflejar y reflejarse, y de que para escribir acerca de las imágenes—se tome el camino formal que se tome—es necesario dejarse tocar por ellas, estar en ellas, vibrar con ellas.

Por lo general, los libros se conciben con un programa en mente, uno sabe que cada texto forma parte de un plan y escribe tratando de coronarlo. En otras ocasiones, uno no sabe que está escribiendo un libro hasta que mira atrás y se da cuenta de que todos los textos dispersos que ha ido armando a lo largo del tiempo apuntan en una misma dirección e incluso es posible descubrir en ellos una secuencia y una modulación. Esto es lo que he tratado de hacer con los textos que componen *Yo estoy en la imagen*: buscar una especie de articulación más allá de la mera cronología, aunque casualmente el primer capítulo, «La parte del espectador», sea el más antiguo (2008), y el último, «Post: Post

y *Chet Baker piensa en su arte. Una ficción crítica*, Barcelona, Wunderkammer, 2020.

¹ Sobre el término de «ficción crítica» véase especialmente la investigación de Mario Aznar, *En el centro del vacío hay otra fiesta. Crisis del lenguaje y ficción crítica. De Borges a Vila-Matas*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019. El propio Mario Aznar realiza un brillante ejercicio de ficción crítica en torno a la figura de Vila-Matas en *Too Late*, Madrid, La Navaja Suiza, 2022.

mortem/Postfoto», acabase de redactarlo apenas unas semanas antes de comenzar este prólogo, en enero de 2024. Entre ambos median prácticamente quince años. Y aunque es posible apreciar una diferencia de tono y estilo, hay en ellos cuestiones, temas y obsesiones que se repiten constantemente y regresan una y otra vez: la memoria, el duelo, la ética de la mirada, el tiempo trastornado, la posibilidad de recuperar lo perdido, la amenaza de la catástrofe... Cuestiones todas que he decidido organizar en torno a cuatro grandes bloques que funcionan como campos magnéticos: imágenes, tiempos, espacios y memorias.

El primer bloque, «Imágenes (punzantes)», que corresponde de manera más directa a la tesis fuerte de estas páginas, está formado por textos que atienden al modo en que las imágenes resuenan en quien las ve y la manera en la que hacen vibrar nuestra memoria hasta lograr despertarla. En los tres primeros capítulos, «La parte del espectador» (2008), «Las imágenes de los demás» (2017) y «Muertes, mentiras y cintas de vídeo» (2017), reflexiono acerca de la responsabilidad de la mirada y la ética de las imágenes. Trato de hallar la relación «justa» entre las imágenes y las palabras, entre esas mil palabras que en ocasiones necesitamos para encontrar el sentido de la imagen y las imágenes que a veces nos faltan para otorgar realidad a las historias. Esa conexión entre la visión y el lenguaje, entre lo fotográfico y lo visual, es precisamente la clave del siguiente texto, «Escribir con luz» (2011), un ensayo-ficción—o, según se mire, una ficción crítica—que gira en torno a una novela imaginaria de Mario Bellatin.¹

¹ El término «ensayo-ficción» ha sido teorizado recientemente por Ginés S. Cutillas (*El ensayo-ficción. Una nueva forma narrativa*, Madrid, Sílex, 2024). En su estudio, esta práctica se encuentra más

PRÓLOGO

La admiración y obsesión por el escritor mexicano la compartí en más de una ocasión con José Luis Brea, tal vez el teórico del arte más brillante que haya dado este país. Una noche, tras una cena en Madrid, ambos creímos ver una figuración de Bellatin en la mesa de al lado y la fotografiamos. Dos años después de la muerte de José Luis, en *SalonKritik*, el sitio web que él mismo creó, escribí «En imágenes, no en relatos» (2012), una especie de carta en la que trataba de contarle cómo el último libro de Bellatin había despertado el recuerdo de aquella fotografía que habíamos tomado juntos y ahora regresaba para punzarme. Como también me punzaron tiempo después los treinta y tres dibujos negros que el artista Javier Pérez me envió para que escribiera sobre ellos en su libro de artista *Somnia/Insomnia* (2021). Hay artistas a los que uno regresa una y otra vez. Me ocurre con Javier Pérez, con sus esculturas, con sus fotos y especialmente con sus dibujos. Durante días viví con ellos en la cabeza, tratando de encontrar el tono preciso para acompañarlos. Aludían a la caída, al duelo, al sol negro de la depresión, pero también a la posibilidad de encontrar una salida, emerger del abismo oscuro y continuar viviendo. Lo que sentí ante aquellos dibujos también sacó a flote recuerdos y experiencias. Las imágenes se convirtieron en disparadores de vivencias, pero también en plataformas para pensar el presente.

cerca de lo que podríamos llamar novela ensayística o ensayo autobiográfico, eso que en este libro he preferido denominar «ensayo afectivo». El ensayo-ficción, en cambio, lo entiendo de otro modo: un ensayo que sigue la forma y convenciones del ensayo tradicional—especialmente su estructura argumentativa—, pero cuyo objeto de análisis es ficticio. También podríamos denominarlo «falso ensayo», en la tradición de Borges. Aunque aquí lo único falso es el objeto de estudio, la novela imaginaria de Mario Bellatin.

Gran parte de los textos de esta primera parte están claramente influidos por la lectura de tres autores fundamentales: Walter Benjamin, Susan Sontag y especialmente Roland Barthes. Su concepción de la fotografía, de la memoria, de la ética de la mirada y de la imagen como algo capaz de atravesarnos se encuentra en la base de muchos de los argumentos sostenidos en esta primera parte, pero también a lo largo del libro. De estas tres figuras tutelares, es Walter Benjamin quien acaba ganando la batalla en el segundo bloque de ensayos, en especial, su sentido de la historia como un tiempo abierto y la convicción de que el ayer y el hoy se tocan y en ocasiones colisionan. «Tiempos (retorcidos)» reúne algunos textos que exploran esa naturaleza compleja de la temporalidad, la articulación enredada de pasado, presente y futuro. Si no hay un corte entre el sujeto y la imagen, tampoco lo hay entre los diversos tiempos, que laten a la vez en todo momento. Es lo que trato de mostrar en «La imagen-(contra)tiempo» (2010), una meditación sobre un daguerrotipo de Jerry Spagnoli que muestra el derrumbe de las Torres Gemelas a través de una técnica fotográfica que convierte el presente en una ruina futura. «Disolver la imagen/fijar la memoria» (2015), por su parte, dialoga con la obra de la artista Tatiana Abellán, en especial con su proyecto *Fuisteis yo*, que consiste en el borrado de fotografías encontradas para rescatar en ellas, a través de la paradoja, cierta memoria personal. Este proyecto, atribuido a la artista imaginaria Anna Morelli, protagonizó mi novela *El instante de peligro*. En ella, Morelli, siguiendo el procedimiento de Abellán, borraba fotografías y trataba de encontrar sentido a las historias tachadas y a las sombras que se proyectan a través del tiempo.

También la idea de tiempo retorcido es la clave de «Las ruinas del futuro» (2016), el ensayo sobre las fotografías

PRÓLOGO

de Pablo Genovés que escribí durante una estancia en la Universidad de Cornell, como si la experiencia del protagonista de aquella novela—que también se marcha a Estados Unidos a escribir sobre unas imágenes extrañas—se estuviera repitiendo en la realidad. Mientras organizaba ese texto y preparaba un curso sobre el anacronismo en el arte contemporáneo, intentaba despejarme por las noches viendo algunas series de televisión. Y por una suerte de coincidencia extraña, algunas de ellas parecían dialogar con todo aquello que me había comenzado a obsesionar, sobre todo, el viaje al pasado y la posibilidad de alterar la historia. Frente a las obras de arte que estudiaba, que trataban de abrir el tiempo y rescatar lo perdido, estas ficciones—sobre todo, *El Ministerio del tiempo* y 22.11.63—hablaban de la importancia de preservarlo. Mejor dejar la historia así, parecían querer decir, no vaya a ser que acabemos peor de lo que estamos. En «Instrucciones para viajar en el tiempo» (2016), traté de mostrar los peligros de este punto de vista: si ni siquiera podemos cambiar la historia en la ficción, cómo vamos a poder transformar nuestro presente.

Por último, «Benjamin en Williamstown» (2022), escrito por encargo de *Cuadernos Hispanoamericanos*, regresa a la figura tutelar del filósofo alemán y reconstruye el modo en el que poco a poco se ha ido convirtiendo en una referencia ineludible de todo lo que escribo. También podría haberlo titulado «Mi Benjamin», por el apego que le tengo al pensador melancólico, pero especialmente por el modo en que, con el tiempo, algunas de sus ideas han calado tan hondo que difícilmente puedo ya distinguirlos de las mías.

El tercer bloque, «Espacios (desplazados)», recoge textos que intentan pensar el espacio a través de las imágenes. Estamos en la imagen, estamos en el tiempo y también estamos siempre en el espacio. Los lugares nos configuran,

PRÓLOGO

unas veces nos anclan, nos reclaman, y otras nos expulsan. En «Fragmentos de un viaje interior» (2016), las fotografías de Mar Sáez me conducen a pensar en espacios de tránsito, no-lugares, espacios móviles, en lo que ocurre cuando nos movemos, pero también cuando frenamos nuestra marcha. «El fetichismo del espacio» (2023), por su parte, trata de meditar acerca de los espacios del deseo. Fue escrito para un número especial de *A*Desk* sobre arquitectura y placer y la mejor forma que encontré de afrontar el tema fue plantear un texto híbrido, a medio camino entre el ensayo y el relato. Una suerte de ficción crítica que pretendía poner en escena cómo los espacios nos abrazan y qué tipo de deseos son capaces de suscitar en nosotros. Deseos libidinosos, pero también, en ocasiones, recuerdos nostálgicos. Es lo que sucede, por ejemplo, cuando somos arrancados de un lugar: algo nuestro se queda allí y algo del lugar vuelve con nosotros. Ése es el argumento de «El regreso» (2019), el relato de ciencia ficción que escribí para *Gossan: Misión a Marte*, el proyecto de Joan Fontcuberta sobre un posible parque temático marciano en el característico paisaje rojizo de Riotinto.

De todos los textos de este libro, «El regreso» es, tal vez junto con «El arte último»—que surge del encargo de *ABC Cultural* para hacer dialogar un texto con una ilustración clásica del suplemento *Blanco y Negro*, en este caso *La pintura animada*, de Cilla—, el que más cerca está de la ficción pura. Y sin embargo adquiere su sentido verdadero dentro del proyecto artístico en el que surge, en diálogo con las imágenes que se encuentran en su origen y a las que el texto acompaña no como una narración que aspira a desentrañar significados, sino más bien como una historia que trata de añadir nuevas capas de complejidad y sentido a las imágenes.

PRÓLOGO

En estos dos relatos, la memoria aflora de manera particular. En ellos aparece la ruina del pasado y también la potencia del recuerdo y su pervivencia en el presente. Esta cuestión atraviesa en el fondo gran parte de los textos de este libro. En la primera y segunda parte, la memoria se relaciona con la verdad de lo vivido, la imagen que hace vibrar una experiencia real del pasado, la punza y la despierta. Pero ¿es la memoria una fuente de conocimiento fiable? ¿Es cierto todo aquello que recordamos? ¿Puede la tecnología ayudarnos a mitigar el olvido?

En torno a esas preguntas giran los textos de la última parte del libro, que conciben la memoria como una fábrica de ficciones, repleta de alteraciones, fallos y lagunas. Eso es lo que analizo en «La imagen-sumidero» (2023), escrito para un dossier sobre la relación entre imagen y texto coordinado por Valerie Miles en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Algunas imágenes despiertan la memoria, pero otras, como la fotografía acerca de la que escribo ahí, certifican sus errores y omisiones, e incluso su capacidad para inventar recuerdos y crear imágenes que identificamos como verdaderas. Esa búsqueda de la verdad a través de la imagen cruza la teoría de la fotografía de Roland Barthes, cuyo pensamiento regresa a estos textos finales. En «La IA del invernadero» (2023), a través de una aplicación de inteligencia artificial me propongo reconstruir la famosa fotografía de la madre niña de Barthes, cuya visión se escamotea en *La cámara lúcida*. Una performance informática que hace surgir la pregunta de hasta qué punto la inteligencia artificial será capaz de generar recuerdos capaces de hacer vibrar nuestra experiencia real. Esa especulación se pone en práctica a través de la ficción crítica en «Post: Post mortem/Postfoto» (2024), escrita con motivo de *Nemotipos*, la exposición de Joan Fontcuberta en la Sala de Verónicas de

PRÓLOGO

Murcia. Es el último texto de la compilación, y también el último redactado, que funciona casi como epílogo a todo lo escrito. Regresan aquí gran parte de los argumentos y temas desarrollados a lo largo del libro: la memoria, los fallos de la rememoración, la ética de las imágenes, el duelo, pero también la imaginación creativa, las ruinas del futuro y la posibilidad de que, en un tiempo cambiante como el nuestro, las imágenes nos sigan sirviendo para saber quiénes somos realmente.

Para *Yo estoy en la imagen*, he regresado a lo que escribí, pero sólo parcialmente, para eliminar reiteraciones, pulir y añadir en ocasiones pequeñas matizaciones, pero en lo sustancial siguen siendo los mismos textos que un día vieron la luz. Y eso quiere decir que muchos de ellos están apegados a su inmediatez temporal, al instante en el que fueron concebidos originalmente, a lo que sucedía en el mundo en ese momento, y especialmente a las experiencias vitales que en ese tiempo condicionaban mi mirada.

Muchos de estos trabajos surgieron de encargos o invitaciones. Algunos de ellos se publicaron en revistas, catálogos o libros de artista. Son textos que, de algún modo, escoltan a las imágenes a las que se refieren. Textos de acompañamiento que, más que traducir, ensayan modos de relación y conversación. Textos que conservan siempre una especie de «deuda de imagen».

Y hablando de deudas, no quisiera acabar este prólogo sin dejar constancia de mi gratitud a quienes me «obligaron» a escribir. Es curioso el género de los «textos de encargo». Por lo general, llegan para interrumpir lo que uno está escribiendo en un momento determinado. Pero muchas veces acaban convertidos en laboratorios de escritura

PRÓLOGO

y abren la posibilidad de acercarse a lugares a los que, de otro modo, quizá uno no se habría aproximado. Por eso, aunque al final del libro están consignadas las referencias concretas de los sitios en los que aparecieron las primeras versiones de muchos de estos textos, me gustaría dar las gracias a las personas—siempre son las personas—que se encuentran en el origen de estas invitaciones a la escritura: Darío Corbeira, Valerie Miles, Javier Serena, José Javier Aliaga, Juan de Dios García, Javier Pérez, Tatiana Abellán, Pablo Genovés, María Virginia Jaua, Sema D'Acosta, Mar Sáez, Javier Montes, Antonio Fontana, Nuria Azancot, Joan Fontcuberta y, por supuesto, José Luis Brea, en cuyo *SalonKritik* se gestaron muchas de las ideas que tanto tiempo después siguen acompañándome. También me gustaría expresar mi gratitud a Marina Penalva, por creer en la amalgama de textos desordenados que un día le envié por e-mail. Y a Sandra Ollo, por saber ver que allí había un libro por venir y confiar en estos ensayos y ficciones que, de alguna manera, son también una memoria vital de estos últimos quince años en los que tantas cosas se han transformado y tantas otras no han cesado de regresar.

Murcia, 27 de mayo de 2024