

# Arcadi Espada

## La verdad



# La verdad

## Arcadi Espada

Prólogo de Ferran Caballero

© Arcadi Espada Enériz, 2021

Queda rigurosamente prohibida sin autorización por escrito del editor cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra, que será sometida a las sanciones establecidas por la ley. Pueden dirigirse a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesitan fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 47).  
Todos los derechos reservados.

Primera edición: octubre de 2021

Prólogo de Ferran Caballero

© de esta edición: Edicions 62, S.A., 2021  
Ediciones Península,  
Diagonal 662-664  
08034 Barcelona  
[edicionespensula@planeta.es](mailto:edicionespensula@planeta.es)  
[www.edicionespensula.com](http://www.edicionespensula.com)

MARÍA GARCÍA - fotocomposición  
Depósito legal: B. 13.619-2021  
ISBN: 978-84-1100-012-3



## Índice

Prólogo, por Ferran Caballero	11
1. Pies de foto	17
2. Subjetividad	61
3. Memoria (y falso recuerdo)	85
4. El Ministerio de la Verdad	119
5. <i>Veritas liberabit vos</i>	153
6. La piel de los otros	169
7. Sin porqué	189
8. Realismo ingenuo	199
9. Ficciones	233
10. Posverdad	277
11. Relatos reales	313

## Pies de foto

### REVOLVIENDO

Susan Sontag hacía referencia en su libro *Sobre la fotografía* a su carácter depredador (de la fotografía). Apuntaba, agudamente, que ese carácter estaba en el mismo léxico: «Disparar una fotografía», dice el que retrata como yendo de caza. Algunos fotógrafos exhiben el carácter con ciertos rasgos de satisfacción y altivez. Otros, como aquel del que nos ocupamos, impregnan su trabajo de modestia franciscana. No cazamos, dirían. Solo trabajamos entre cadáveres (la dignidad de Occidente). Menos lobos que buitres.

### ORGULLO PATRIÓTICO

Una nota del *New York Times*, que recoge *El País*:

Era tarde, en la noche del martes, y Erik Sorenson, presidente de la cadena MSNBC, puso un vídeo sobre los esfuerzos para rescatar a las víctimas del atentado en el World Trade Center. «Algunas de las imágenes eran horribles», dijo, «había sangre; había pedazos de cuerpos». Varios productores de la cadena argumentaron, según él, que el vídeo

debía ser mostrado sin importar su impacto y que no es cometido de una cadena proteger a los televidentes contra el horror.

### *Luego*

Sin cadáveres. Parece que el patriotismo americano ha decidido no mostrar los cadáveres. Los cadáveres que no sean ceniza. Una cuestión de orgullo, según explican. Un intento de evitar los sentimientos morbosos. Esta última justificación es muy corriente, especialmente entre los deontólogos, aunque para mí sea completamente incomprendible. No dudo que haya quien obtenga placeres ante la visión de un cadáver. Pero me extraña que los diarios, tan celosos de servir a la mayoría, se fijen en ese irrisorio tanto por ciento de gentes turbadas, qué digo, más (que) turbadas, ante un hombre destrozado. La única explicación que he encontrado a esa rareza es que se dé especialmente entre deontólogos: al fin y al cabo, muchos de ellos son los primeros encargados de examinar los cargamentos de fotos cuando llegan a las redacciones. Es decir, que en realidad no pierden nada prohibiéndolas. Es decir, que es lógico que las prohíban, al suponer que provocarán en los otros las cargadas reacciones que provocan en ellos: no hay novedad en los eternos protocolos del censor. Los cadáveres son necesarios en los periódicos. Es necesario el gesto de apartar la vista de ellos, el disgusto. Son necesarios si los periódicos aspiran a tener algo que ver con la vida. Luego, aparte de los libidinosos censores, están esos tipos que se quejan de la efusión de cadáveres, los oigo con frecuencia. Uno cena su tortilla poco hecha, dicen, y de pronto sale un negro de Liberia, reventado por un navajazo, con el paquete intestinal que cuelga. Naturalmente, quieren seguir dis-

frutando de la bovina costumbre de su telediario. Pero sin líos. Los diarios, incluso los diarios no televisados, procuran cada vez más hacerles caso.

¡El orgullo patriótico! ¡La necesidad de no satisfacer al agresor mostrándole las heridas! Oh, oh, esos análisis churkillianos de sangre, sudor y lágrimas pudorosamente contenidas. Los deontólogos apelan a la necesidad de evitar las tentaciones, los patriotas, a la necesidad de mantener prietas las filas. Es lo mismo si lo pensáis bien. Y hay lo mismo detrás: la audiencia y la necesidad de no perderla. Todos esos secretamente fascinados por la crueldad del terrorista, del analfabeto (nada conoce, solo cree), que se admiran por la puesta en escena del ataque, subrayando que quince minutos separaron los ataques sobre cada una de las dos torres (¡el tiempo justo para que las televisiones pudieran filmarlo!), no meditan como debieran sobre el exceso del cataclismo: miles de cadáveres de un golpe no hay audiencia (negocio) que lo resista. La explotación comercial de la muerte tiene sus leyes. Uno de los iconos inolvidables de unas cuantas generaciones de norteamericanos es la blanda muerte de John F. Kennedy. Blanda, digo, por la forma en que se vio en las televisiones y en las revistas ilustradas, una cabeza deformada por la distancia cayendo para siempre sobre el hombro de la esposa, allá en Dallas. Los cadáveres, para vivir, exigen su retórica.

### *Más tarde*

Sin cadáveres se cumplen mejor los objetivos terroristas. Ya escribí que el llamado Kubati recomendaba poner bombas simultáneas en lugares lejanos para evitar que las cámaras pudiesen filmar a las víctimas. El terrorismo mata símbolos, eso dice para justificar la carnicería de carótidas, aortas, femorales, hígados, páncreas, médulas, uretras, ma-

trices, pulmones, vesículas, parietales, encéfalos, dientes, tímpanos, que cada acción suya provoca. Muchos comentarios en los periódicos subrayan el carácter de irrealidad, cinematográfico, que ha tenido el ataque. Es cierto que cuando vi, una de las primeras veces, el avión estrellándose pensé en *Un perro andaluz* y en la cuchilla rebanando el ojo, y que la potencia surreal de esta imagen quedará para siempre en mi vida. Pero si algún imbécil, como el que escuchaba esta mañana por la radio, puede seguir hablando de la «siniestra belleza» de esa imagen, sin que lo rebanen a su vez, es por la autonomía absoluta que ha adquirido respecto a la muerte. El avión está suspendido en el tiempo y su atroz irrupción en la realidad solo disemina símbolos. «América atacada», justamente. Ni un solo americano. El terrorismo no podía haber creado relato más perfecto.

## LA MUECA

Nudo en la garganta ante una foto de Manuel Ferrol en el periódico. Un padre camina junto a su hijo, y van llorando. Lloran desconsolados y las dos caras aparecen contraídas en una mueca fea, propia de las lágrimas verdaderas. La foto pertenece al extraordinario reportaje que Ferrol hizo en plena posguerra española sobre la emigración gallega. El padre y el hijo van a separarse, quizá por mucho tiempo. A mí se me saltan también las lágrimas. Una tarde mi padre se quedó en el andén de la estación de Francia, mientras arrancaba el tren que nos llevaba a mí y a mi madre (de vacaciones). Había comprado un periódico deportivo y me lo puse sobre la cara. Los periódicos siempre me han ayudado mucho.

La fotografía de Ferrol está hecha muchos años antes de que la televisión dictara a la gente cómo posar, aun en





© Patricia Ferrol, hija de Manuel Ferrol

situaciones extremas. La cara contraída de los dos protagonistas tiene que ver, probablemente, con su voluntad de evitar las lágrimas: están en un lugar público, en un puerto, rodeados de otra gente que comparte con ellos el trance. Parece que padre e hijo caminan hacia el barco entre un pasillo de hombres, mujeres, niños y un cura. Tal vez el hombre no se cubra la cara con las manos para que su pena pase más inadvertida. Hay pudor, vergüenza, intimidad desvelada en esa foto. Y no tiene ninguna probabilidad de ser falsa. Entre otros motivos porque su presunta calidad simbólica empalidece ante la suerte particular de esas dos criaturas sobre la que el lector quisiera saberlo todo. Quiero decir que esta foto no simboliza nada: ni la emigración ni los puertos ni la infancia.

La mueca. El pudor. La foto no podría tomarse hoy. De ninguna manera. Hoy padre e hijo llorarían resuelta-

mente ante las cámaras. Perseguirían inconscientemente su condición simbólica, porque llorarían como han visto hacerlo en las imágenes a personas que han atravesado, en la ficción simbólica, situaciones parecidas a las suyas. Es natural. La mayor parte de las personas penetran, a través de la televisión o el cine, en un número infinito de escenarios de tragedias donde se desencadenan los más diversos mecanismos retóricos de la angustia. El hombre moderno ha visto morir a un número de semejantes que no tiene parangón con ninguna época anterior. Aunque sea de mentirijillas. En esos escenarios ha aprendido qué decir y qué cara poner. Ha aprendido la lección que luego repetirá si tiene la fortuna de que las cámaras lo enfoquen (y hoy esta fortuna es muy probable, porque las cámaras consumen muchas toneladas de alimento). O incluso repetirá la lección, aunque no lo enfoquen. Hace algún tiempo me acerqué a consolar a una mujer. Estábamos los dos solos en una habitación. Hacía pocos minutos que su marido había muerto. Lloraba.

—No y no. No me resigno a aceptar mi suerte —dijo.<sup>1</sup>

## TODOS LOS KEVINCARTER DEL MUNDO

Kevin Carter. Este hombre, fotógrafo de élite, consiguió un Pulitzer por una fotografía espantosa. Un niño doblándose por el hambre y muy cerca un buitro que parecía esperar el fin de la agonía del pobrecito. Nunca he sabido en

1. Apunte de la fotografía: «Padre e hijo no se despiden entre sí, el uno del otro. Padre e hijo se despiden del resto de su familia, que es la que se va. Ellos, padre e hijo, son los que se quedan, solos, en Galicia. Los protagonistas de la foto eran los que se quedaban, y lloraban por el sufrimiento de quedarse solos». Patricia Ferrol



© Kevin Carter / Sygma Premium / Getty Images

qué circunstancias se tomó la foto y hasta qué punto era real lo que aparecía. Sí conozco algunos detalles periféricos. Por ejemplo, en el ambiente la conocían con el sobrenombre de *El Periquito*. En fin, no es que quiera decir mucho, dado el cariño que se profesan los integrantes de cualquier gremio. También es más o menos conocido que Kevin Carter se suicidó poco después de esa foto y de que el premio Pulitzer impactara en su vida. Y otra cosa: durante algún momento de las festivas jornadas en que le dieron el premio alguien le preguntó lo que preguntaría cualquiera que mire esa foto y la crea verdadera: «¿Qué pasó con el niño?». Carter respondió: «Esto... Realmente no sé qué pasó. Supongo que llegaría hasta el comedor, que estaba a unos pocos cientos de pasos». Al parecer insistieron preguntándole: «¿Pero usted no lo acompañó?». Y el fotógrafo dijo: «No, yo me marché de allí, claro». Hasta donde sé no consta que le preguntaran si por lo menos sonó de palmas para ahuyentar al buitro.

Me pone de muy mala leche el engolamiento metafísico de los corresponsales de guerra, especialmente cuando

se han convertido en novelistas sentimentales y desde su ancianidad recuerdan los tiempos heroicos con frases del tipo yo vi cosas que un hombre jamás debiera haber visto. ¡Usted no vio nada! Si cumplió con su trabajo, usted no vio nada. Porque cualquiera de esos tipos que van fotografiando niños y buitres, amor y metralla, basura y crepúsculos, de un lado a otro del mundo, no debe ver nada. No hay ninguna posibilidad de cumplir con dignidad el trabajo si se produce la ínfima implicación que supone una mirada. Quien trabaja allí es un tipo absolutamente ciego e invisible para todos, empezando por sí mismo. Todo su trabajo, su trabajo útil, libre, insurgente, lo realiza ese ojo ciego, el único entrenado para ver en las condiciones más difíciles de sensibilidad.

Desde el sofá de Occidente otro hombre, furioso, señala con el dedo la fotografía y le reprocha a Kevin Carter que no ayude al niño agonizante, que no tire por un momento su cámara y se comporte como un ser humano. Sin duda es un bello propósito, pero ¿cómo sabría el del sofá que la ayuda se ha producido y el agonizante ha vuelto a la vida, si no hay cámara? ¿Acaso no comprende, el del sofá, que sus desahogos humanitarios y gratuitos son solo posibles porque los kevincarter tienen el corazón frío y no mueren contemplando la muerte, y esa condición permite que la muerte viaje y llegue a todos los rincones del globo en las más perfectas condiciones de texto, imagen y sonido? ¿Qué habría sabido, el del tresillo, de ese niño y su buitre, y de tantos otros, si en vez de fotografiarlos el kevin se hubiese dado a las palmas sin fronteras? El reproche, hipocritón y panzudo, solo tiene, en realidad, un destinatario: él mismo, que no está allí y no puede ayudar al niño como sin duda su buen corazón querría. En realidad, él no está allí, como no está tampoco en las calles de su ciudad, cuando las recorre apresurado, invisible y ciego como un

fotógrafo americano en África, sin poderse detener a librar de la miseria a los niños que mendigan incluso en los días de lluvia, él también un profesional como la copa de un pino, y al fin consciente, si lo pensara, de que ni siquiera los buenos sentimientos pueden exhibirse fuera de horario.

## ESCENIFICACIONES

Arranca PhotoEspaña. Hay un poco de teoría en *El Cultural*. La firma Daniel Canogar. Lo que enseñan a los niños en el colegio: «La fotografía es simultáneamente ficción y realidad. El problema es que culturalmente hemos decidido que estos dos términos son opuestos». Y la habitual palabrería, antes y después, sobre el mito de la objetividad y la realidad construida. El momento interesante es cuando esa palabrería se convierte en inmoral, inexorable destino de los simulacros. Abu Ghraib. Escribe Canogar: «Una demostración de cómo los términos *realidad* y *ficción* han dejado de ser operantes la podemos encontrar en las infames fotografías de tortura y humillación que han salido de la cárcel iraquí de Abu Ghraib. Los actos allí acontecidos han sido escenificados para ser fotografiados, y por ello podrían considerarse documentos ficticios». Existe lo real y existe lo objetivo como existe la responsabilidad individual. Canogar tiene toda la culpa de hablar así, pero justo es reconocer la influencia del ambiente. El ambiente es Baudrillard, por ejemplo, y sus agónicos discursos sobre la guerra-del-golfo-no-ha-tenido-lugar. Como decía muy bien Susan Sontag, esos discursos son una muestra pura y simple de provincianismo cultural y como tal deben tratarse. Es decir, con desprecio. Lo llamativo, sin embargo, es cómo el provincianismo trabaja, incluso, contra las buenas intenciones de los provincia-

nos, transportando sus discursos al núcleo mismo de la maldad que denuncian y haciéndose cómplice inadvertidamente de ella. Porque el párrafo donde Canogar alude a la escenificación de Abu Ghraib se ultima, entre contradicciones delirantes, con los habituales y emotivos gritos de no a la guerra. Pero el griterío no basta. Solo el torturador puede calificar de ficticios los documentos de Abu Ghraib. Es raro que el buen hombre Canogar elija ese sitio. Para que los documentos fueran objetivamente ficticios el torturado tendría que haber dado su consentimiento. Es posible que Canogar disponga de documentos que prueben el asentimiento de los presos, su participación convenida en la escenificación: pero debe mostrarlos cuanto antes, porque erradicarían la palabra *tortura* de esta historia y supondrían una novedad considerable. Mientras tanto seguiremos hablando de tortura. Una ceremonia, en efecto, donde el torturador siempre puede invocar su carácter ficcional. Al fin y al cabo, la tortura está muy basada en mecanismos ficcionales como los de la credulidad y su hipotética suspensión. El torturado cree que van a matarle, pero el torturador sabe, casi siempre, hasta dónde puede apretar las clavijas. Es cierto que a veces se producen accidentes, pero, quia, también se llora con las novelas. Realidad y ficción, que se entreveran. Que el torturador escenifique no convierte la tortura en una escenificación, Canogar, ojo de pez. Ya sabemos que lo real es poliédrico, calidoscópico, múltiple y metastásico. Pero es mala ocurrencia hablar de todo eso en Abu Ghraib. Evacuar consultas sobre la inestabilidad de lo real ante el torturado y el torturador. Claro que no es el primero Canogar. Ha habido muchos intentos de borrar la frontera entre ficción y realidad también sobre el potro de tortura. Vizinczey responsabilizaba a Melville y Billy Budd de la fabricación de la mentira más innoble de la historia de la literatura, esto es, que el

torturado puede amar a su verdugo. Toda la pornografía nazi, toda la historia de violencia contra las mujeres se alimentan asimismo de semejante mentira innoble. De la conversión del dolor en una ficción.

#### VISTA GENERAL SOBRE LA PLAYA

Cuando escribí en mi libro *Diarios* (Espasa, 2002) sobre la foto de Javier Bauluz, publicada por primera vez en el diario catalán *La Vanguardia* (01-10-2000), luego portada del *New York Times* (10-07-2001) y más tarde premio Godó de Fotoperiodismo 2001, mi intención principal no era desenmascarar ni al autor ni su trabajo. Es decir, no me interesaba exponer, aunque las conocía, las circunstancias concretas en que se había tomado aquella imagen. Si me ocupé de ella fue por el ejemplo que suponía de empotramiento de la retórica de la ficción en la narración de los hechos. Un tema recurrente en *Diarios*.

Es decir, me interesaba describir cómo algunos fotógrafos aspiran a fotografiar los símbolos, aunque sea a costa de los hechos. Cuando Bauluz capturó a esa pareja con cadáver sentada en la arena de una playa de Cádiz no pensaba en las personas muertas o vivas que estaban allí. Lo único importante era la metáfora: como un narrador convencional de ficciones, Bauluz decidió no ceñirse al engorroso trámite de lo real que caracteriza obligatoriamente cualquier discurso periodístico. La fotografía pretendía reflejar la indiferencia de Occidente ante la tragedia de la inmigración africana. Pero la metáfora, como en el caso de las peores, estaba sustentada en el vacío: por lo que respecta a sus protagonistas, la fotografía no probaba que hubiese indiferencia ni que, de haberla, fuese la de Occidente.



© Revista Lateral / Foto: © Javier Bauluz

Tampoco Flaubert había tenido que aportar mayores pruebas sobre la existencia de *madame* Bovary. Le bastó con decir que Emma no existía, pero que «mi pobre Bovary sufre y llora en veinte pueblos de Francia a la vez, a esta misma hora». Sin embargo, respecto a su ilustre predecesor, Bauluz tenía un pequeño problema: existían el cadáver y la pareja, y para que accedieran a la condición de símbolos era imprescindible el acuerdo de lo real.

Yo reprochaba al fotógrafo, igual que a muchos periodistas, que se entregara al arquetipo y abandonara a las personas. Y en la nota correspondiente de *Diarios* mostraba mi indignación ante el hecho de que las personas tuvieran que pechar injustamente con las consecuencias de un arquetipo indeseable. Que esa joven pareja, en fin, tuviera que llevar sobre sus hombros el peso de la indiferencia de Occidente ante el drama de la inmigración africana, y para el resto de sus días. Además, a diferencia de los supuestos enamorados de Doisneau (*Le Baiser de l'Hôtel de Ville*: ficción y arquetipo del París enamorado), la joven pareja cazada en la playa



no había cobrado por posar. Ni mucho menos. Nada en su posición ni en su gesto, nada de nada, permitía adjudicarles, con la ridícula convicción que exhibieron el fotógrafo y sus editores, una actitud de indiferencia. Muchos otros sentimientos (de duda, de expectación, de curiosidad, de resignación, de meditación, de dolor, muchos otros) eran compatibles con su retrato. Pero ni a Bauluz ni a sus editores les interesó ninguno de ellos.

### *La foto de Trieste*

Tampoco les interesó, por supuesto, una hipótesis diferente respecto a que la indiferencia fuese consecuencia del racismo. Para sus planes era imprescindible que la indiferencia fuese específicamente la de Occidente, o sea, la que proyectaba una pareja de ciudadanos occidentales sobre el cadáver de un africano. En las páginas de *Diarios* yo reproducía, junto a los párrafos de un artículo de Claudio Magris, la fotografía de una playa de Trieste en un verano reciente. La fotografía, que publicó primero un diario local y luego el *Corriere della Sera*, había provocado un cierto debate en Italia —en el que participaba con su acostumbrada finura el propio Magris— porque mostraba el cadáver de un ahogado entre bañistas. Más que entre bañistas, estrechamente rodeado de bañistas. En Trieste (y en muchas otras playas de todos los veranos) la promiscuidad de muertos y vivos era mucho más llamativa que en Cádiz y planteaba diversas reflexiones. Entre ellas que no todas las personas se tratan igual con los muertos. Desde luego, yo no toleraría bañarme a la vista de un cadáver. También en los velatorios me guardo de contemplar el féretro descubierto. Pero nunca me atrevería a afirmar que esa discrepancia mía

con los cadáveres presupone un sentimiento de humanidad mayor, más noble, que el de quienes optan por otras conductas. Aun así, parece fácil ponerse de acuerdo en que los cadáveres exigen respeto y que en nuestras circunstancias culturales el respeto puede traducirse, por ejemplo, en el establecimiento de una cierta distancia cuando alguien, de repente, cae muerto entre los vivos. Y que ni en Trieste ni en muchas otras playas esa distancia parecía mantenerse. Todo lo contrario, por cierto, que en el caso de Cádiz. Luego hablaré de eso. Lo que me importa subrayar ahora es que la mayoría de los cadáveres que aparecen en las playas no son de inmigrantes. Y que la presunta indiferencia de los que, como en Trieste, los rodean no depende, pues, de las características físicas o sociales del ahogado: no se trata de una indiferencia xenófoba, sino meramente humana. Sé que la enunciación de estas circunstancias no basta para garantizar que la indiferencia (siempre presunta) de los bañistas fuera ajena a la condición de africano de la víctima: pero, al menos, la pone en duda. Y que, desde luego, atribuir la obstinación en el relajo de los bañistas al carácter racial de la víctima es una superchería demagógica, y en el fondo profiláctica, ante hipótesis más devastadoras. Más humanamente devastadoras aunque no acumulen el sobreprecio de la bonita y eficaz metáfora trazada por Bauluz y seguidores: esta de que los habitantes del paraíso ignoran al desgraciado que no pudo alcanzar sus riberas.

### *Las fotos inéditas*

Estas son, resumidas, algunas de las objeciones que escribí sobre el trabajo de Bauluz. Las objeciones han provocado

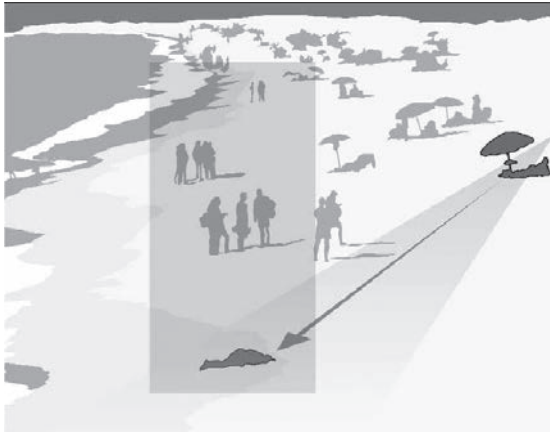
la respuesta del fotógrafo, en algunos foros periodísticos —entre los que conozco, un encuentro digital con los lectores de *www.elmundo.es* y una entrevista en la revista *Leer*, correspondiente al mes de febrero del año 2003—, y en especial del diario *La Vanguardia*, que no solo publicó originariamente la foto de Bauluz, sino que además le dio un premio que lleva el nombre del amo del periódico. El Defensor del Lector, primero, y los editores del *Magazine* (02-03-2003), después, dedicaron al asunto un buen espacio. Sin embargo, en las páginas del *Magazine* hay algo más que declamaciones. Se trata de la exhibición de algunas de las fotos, hasta ahora inéditas, que Bauluz hizo en la playa. El material demuestra que la cercanía entre el cadáver y la pareja es un mero efecto óptico, deliberadamente provocado por el fotógrafo. Un buen ejemplo de por qué James Nachtwey, el excepcional fotógrafo norteamericano, se niega a usar grandes objetivos: «Los teleobjetivos comprimen el espacio y crean una distancia y uniformidad artificiales», decía Nachtwey, en *ABC* (05-04-2003). Del mismo modo, el material inédito demuestra que también es irreal la intimidad del dramático diálogo mudo entre pareja y cadáver: desde que la Guardia Civil lo sacó del agua (no llegó a la playa escupido por las olas como querría el mito) y lo depositó en la arena a una respetuosa distancia de los bañistas más próximos (la pareja), el cadáver estuvo rodeado, velado, en cierto modo: el propio Bauluz, en el relato que hace de su actuación en la playa (lleno de detalles inútiles y sorprendentemente huérfano de datos técnicos del máximo interés, como el de las ópticas que utilizó), reconoce que la Guardia Civil había trazado un círculo en torno al cadáver y que no dejaba que nadie no autorizado lo traspasara. La exhibición del *Magazine* acaba también con el rasgo retórico más sobresaliente del montaje, atribuible, antes

que a la foto, al dispositivo textual con que fue tratada: si en el reportaje originario la fotografía seminal llevaba un pie de foto que decía: «Una pareja observa con indiferencia...», ahora el pie ya no pisa el alma de la pareja: «Una pareja junto a un cadáver...», dirá ahora el pie, más sobriamente, aunque acogiéndose a los beneficios de una especialidad puramente mítica.

A pesar de las apariencias no debe sorprender que los responsables del *Magazine* hayan ilustrado sus ademanes ofendidos con estas fotos que los refutan irrevocablemente. En realidad, ni Bauluz ni sus editores han comprendido todavía (y su respuesta, reproducida a continuación, es la prueba) la naturaleza de la manipulación a que sometieron a la pareja de bañistas. Por fortuna esa incomprensión ha permitido que conozcamos las pruebas empíricas de la farsa. Pero supone, al mismo tiempo, que en cuanto la ocasión se presente pueden reanudar sus teatros.

Entre las fotos inéditas que el *Magazine* muestra, destaca una. Es la que podríamos llamar *Vista general sobre la playa*. La foto se explica sola. Una playa grande, con bastante gente. En primer plano un hombre tendido: el cadáver. Entre las diversas personas que están cerca del cadáver hay guardias civiles y un cámara de televisión. Pero lo crucial está en el extremo derecho, casi a la mitad del encuadre. Ahí, bajo su sombrilla, está la pareja. Y en cada punto de esa diagonal imaginaria que traza con el cadáver (situado desde luego, a varios metros de distancia) se advierte la estratagema retórica que puso en funcionamiento Bauluz, situándose por detrás de la pareja y apuntándola, probablemente, con un teleobjetivo.

He encarado muchas veces estas dos fotos. Un día me hice esta pregunta: con independencia de lo que sabes sobre ellas, ¿qué es lo que hace que una de esas dos fotos sea



Infografía sobre la fotografía de Javier Bauluz *Vista general sobre la playa*, en que se aprecian tanto el foco, dirección y sentido aproximados en que fue tomada como el encuadre en que fue publicada por primera vez.

falsa? Era una pregunta de imposible respuesta, al menos para mí, completamente viciado ya por el asunto. Así que hablé con Paco Caja, que fue profesor de Teoría e Historia de la Fotografía en la Universidad de Barcelona. Fue detallándome muchas observaciones de interés. Por ejemplo, la relación entre el tamaño de los protagonistas de una y otra fotografía, mucho más igualitaria en el plano general, dado que fue obtenida por un ojo electrónico más comparable al humano. Me hizo ver también la ilusión óptica de que los flecos de la sombrilla casi peinaran la cabeza del cadáver. Cuando le pregunté a Caja por los mecanismos que había utilizado Bauluz para aproximar ilusoriamente a los tres protagonistas, dijo algo de mucho interés: «El fotógrafo pudo utilizar un teleobjetivo. O ampliar un detalle de una vista más general. O bien situarse a un metro de la pareja y disparar con una óptica normal. Es imposible saberlo». El

interés estaba, pensé, en la última posibilidad. En que los hubiera fotografiado a un metro de distancia. Para ello debería haber llegado a algún tipo de acuerdo, tácito o no, con ellos. Era una hipótesis descabellada, ya lo sabía, pero me gustó fantasear (el escritor de hechos necesita desahogos) con la posibilidad de que Bauluz los hubiese utilizado como modelos. Que los hubiese hecho posar. Porque, en realidad, lo escribí antes, nada, a excepción del precio, los separaba objetivamente de los modelos de Doisneau: la indiferencia que les atribuían era tan impostada como el amor de los dos jóvenes que se besan frente al Hôtel de Ville.

### *Un duelo de fotos*

Sin embargo, del duelo entre las dos fotos aún surgían un par de reflexiones más. La primera afectaba al supuesto carácter político de la denuncia que había construido Bauluz sobre la indiferencia de los dos bañistas. La comparación traía sorpresas también en este ámbito. En realidad, la madre de todas las fotos era mucho más tranquilizadora para la conciencia individual. Porque, desde luego, ningún occidental felicísimo iba a identificarse con esa pareja obscena. La paradoja estaba lista: la foto seminal quería representar *La indiferencia de Occidente*, pero era imposible que clavara las uñas en ningún occidental: más problemático parece, en cambio, eludir la identificación con las borrosas siluetas (cuyo pecado político no es la indiferencia, pero sí, acaso, la felicidad) que pueblan la vista general.

Entre la foto seminal y la *Vista general sobre la playa* se había producido, por último, una simple, pero muy significativa, operación mecánica. En la *Vista general...* Bauluz

había abierto el ángulo y había mostrado lo que había en torno a los bañistas presuntamente solitarios. Y así había desvelado la trampa fundamental de la foto premiada. Hay una manera radical de enfrentarse a la verdad de una foto: preguntarse qué hay al lado, precisamente. Si se abre el ángulo y lo que se muestra es contradictorio con el original seleccionado, entonces la foto es falsa. Puede aplicarse aquí este procedimiento. Los dos mensajes principales de la fotografía se destruyen de inmediato. La intimidad entre la pareja y el cadáver, imprescindible para que puedan entablar su escalofriante diálogo, queda impugnada por la presencia de guardias civiles, periodistas y asistencias varias. Y la distancia obscena entre pareja y cadáver se revela igualmente falsa. Cualquiera que observe la vista general de la playa puede comprobar que existía una distancia de respeto entre el cadáver y la pareja.

El procedimiento de abrir el ángulo me ha hecho pensar (y espero que la calidad del pensamiento no venga decidida por la calidad de sus provocaciones originarias) en una posible teoría del hecho. En *Diarios*, y en alguno de mis libros anteriores, sostengo que los hechos no tienen versiones. Josep Carner, el gran prosista, decía que la verdad puede estar rota en mil pedazos, pero que es una. En efecto: y ninguno de esos pedazos puede contradecir a otro. Cuando uno acota un hecho y luego abre el ángulo sin encontrar contradicciones (versiones), es que estamos, probablemente, ante un hecho: es decir, ante el adecuado corte epistemológico que permite reconocer un hecho como tal. Esa es la principal diferencia entre la foto seminal y la *Vista general*... En el primer caso, la apertura del ángulo provoca toda suerte de contradicciones, especialmente basadas en la soledad y en la distancia (falsas); en el segundo podríamos abrir el ángulo hasta el

último confín del universo: no veo que pudiera hallarse contradicción.

Bauluz se marchó de la playa con el crepúsculo. Entre todo el material que reunió en cuatro horas de trabajo había una gran foto: la vista general con un cadáver en primer plano. Esta fotografía tiene el rasgo que distingue a las grandes narraciones de hechos, a los grandes relatos periodísticos: es a la vez ambiciosa y modesta. Ambiciosa porque no renuncia a abarcar el hecho, a identificar lo real sin amagos; modesta también porque sabe que la epistemología periodística no puede desentrañar en el hombre nada que sobrepase la dimensión de una silueta, una cualquiera de las que en la foto vagan por la playa, más o menos alejadas de un cadáver. Al pie de esa fotografía, conmovedora y humanísima, se podrían haber puesto las palabras de Magris: «Hay que seguir viviendo, se dice después de cada muerte: y Bernanos se preguntaba si no era eso precisamente lo horrible». No solo lo horrible; cabe añadir: quizá también lo inexplicable.

Bauluz podría haber optado por esa meditación. La llevaba en la cartera. Pero prefirió la propaganda, que está mejor pagada.

## LA VERDAD ES MUY DIFÍCIL

Querido J:

Hay abierta en el Museo Nacional de Cataluña una exposición que es un error. Trata sobre Robert Capa y Gerda Taro, amantes y fotógrafos de las guerras del siglo xx. Gerda Taro, que murió en la batalla de Brunete, es autora de la más bella fotografía de guerra que conozco. Es una fotografía plácida, tocada de juventud y de vida, que muestra a una pareja bajo el sol de Barcelona, riendo como des-



pués de una gran comida. La escena la preside un fusil. Es lo que convierte a los dos en milicianos y lo que da a la escena un terrible sentido de fugacidad.

En cuanto a Capa, todo se sabe: hizo la foto del republicano cayendo y la del soldado en la playa de Omaha; y es probable que ambas sean iconos de la Guerra al nivel de Uccello, Goya y Picasso. El problema es que una de esas dos fotos, la española, es falsa. Y ese es también el problema de la exposición del MNAC: que sabe que es falsa, pero persevera en el mito.

Te pondré en antecedentes. La exposición se presentó por primera vez en 2007. En estos dos años la veracidad del icono de Capa ha quedado demolida por dos investigaciones. La primera es el documental *La sombra del iceberg* (2007), de Hugo Doménech y Raúl M. Riebenbauer, que ofrece indicios sólidos de que el miliciano no es Federico Borrell, como siempre había sostenido Richard Whelan, el biógrafo canónico de Capa. Riebenbauer me dijo que el documental también obligó al biógrafo a admitir plenamente que la muerte del miliciano se produjo en el curso de una escenificación. Puede que plenamente. Pero Whelan ya había dado señales de pensar en ello cuando, en 2003, hizo públicas las confidencias de la fotógrafa Hansel Mieth: Capa le había contado que mientras ensayaba posturitas con un grupo de milicianos se había producido fuego real y el miliciano había muerto. Para Whelan, la clave del silencio de Capa sobre las circunstancias de la foto era, justamente, su sentimiento de culpa.

El otro gran acontecimiento demoledor es la publicación del libro de J. M. Susperregui, *Sombras de la fotografía*, un apasionante análisis sobre la relación entre la verdad y cuatro fotografías españolas. Una de ellas la de Capa. Susperregui conoce todos los antecedentes importantes del

debate e inserto en ellos, y en un detallado conocimiento técnico, ofrece sus conclusiones. Las más violentamente novedosas son estas: 1) La foto fue una más de las escenificaciones de Capa y fue hecha con un trípode que no aguantaba su famosa Leica, sino una Rolleiflex de formato 6x6. 2) La foto no fue tomada en Cerro Muriano, sino en el frente del Espejo. Esta segunda conclusión, fruto de un inusual y laborioso trabajo de campo, está argumentada con brío y razón; pero aun así me parece frágil por el escaso e incierto carácter del paisaje revelado. La conclusión importante (e irrevocable) es la primera, que Susperregui basa en el análisis de su primera publicación, en la revista *Vu* del 23 de septiembre de 1936.

En el reportaje aparecen dos fotografías: arriba, la clásica del miliciano cayendo y, abajo, otra de un miliciano ya caído. Se diría que es la misma secuencia si Capa hubiera dispuesto de una cámara de nuestros días, provista de la velocidad suficiente, y si siendo el mismo secarral como es fuera también el mismo el aspecto de las nubes. Pero no harían falta tales sofisticaciones porque se trata de milicianos diferentes. Y este es el núcleo de la falacia: los milicianos son diferentes, pero el encuadre es el mismo. ¡Dos milicianos diferentes que mueren exactamente en el mismo encuadre! ¡Oh, la muerte, gran constructora de platós! Me decía Susperregui: «Pásese que Capa levantara el brazo desde el suelo y acertara una vez; pero dos...». Demasiado premio gordo. Susperregui no estaba allí, pero lo que imagina es lo más verosímil que se ha escrito sobre el icono: Capa con su trípode armado hacía bajar a los milicianos por la pendiente. Y, por cierto, sobre ellos: ¿qué escrupulos tiene un soldado a la hora de escenificar su muerte?

La pregunta no es ya si la foto es veraz o no. Lo interesante es analizar cómo ha podido considerarse verdadera.