

La historia de la fotografía como ilusión

Laura González Flores

Prácticamente todas las historias de la fotografía se construyen a partir de la idea de la técnica fotográfica como el logro de una excelencia icónica de la representación o como la sucesión lineal de logros de grandes individuos. La aparentemente perfecta iconicidad del medio —su calidad indicial— y su relación contingente con la realidad material se toman como el fundamento de su inigualable potencial testimonial. En este tipo de aproximaciones a la historia de la fotografía, ésta se presenta como un medio de comunicación documental o como un género artístico, pero raramente se la vincula con los espectáculos sociales y populares basados en la producción de ilusiones. Es esta hipótesis descabellada la que seguiremos para intentar esbozar una historia alternativa de medio que permita romper la comprensión ortodoxa sobre éste.

I. Una imagen alucinante La primera observación que puede hacerse de una imagen fotográfica es que ésta, aún en su más perfecta expresión documental, posee una inestable capacidad de maravillarnos por su mágica calidad de imagen perfecta. La aparición gradual de la imagen óptica en el soporte fotosensible alucinó a sus inventores y defensores que recalcaron, en sus apologías de la nueva técnica, su capacidad de producir una imagen de manera automática, como “trazada por el lápiz más sutil de la naturaleza rayo de luz”.¹ Cuando Daguerre presentó su invento al público en 1839, aún sus competidores quedaron boquiabiertos: el daguerrotipo funcionaba como el perfecto equivalente de la imagen óptica de la percepción visual. Su perfecta, perturbadora y casi mágica capacidad para la representación realista provocaron que Sir William Herschel, quien había viajado a París en enero de 1839 para conocer el invento de Daguerre, lo defendiera ante el mismísimo William Henry Fox Talbot, su más acérrimo competidor en Inglaterra.

La invención de la fotografía provocó reacciones tanto positivas como negativas en el público y reavivó la espinosa y largamente discutida cuestión del poder enajenante de las imágenes. Tal y como se describe en la historia bíblica del Becerro de Oro, las imágenes inducen a los hombres a confundir la realidad con la representación (en ese caso, el concepto de Dios y su prohibida e imposible imagen, paganamente construida por los jesuitas como becerro). A través de su perfección representativa, las imágenes técnicas parecen producir un efecto alucinante en los observadores modernos, similar al que provocaron las sombras de la caverna descrita por Platón en su famosa alegoría de los prisioneros que la habitaban. Incapaces de distinguir las sombras de los objetos reales que las producían, los habitantes de la caverna se formaban un conocimiento falso sobre la realidad circundante. Sin embargo, como sostiene Victor Stoichita en *Breve historia de la sombra*, las sombras también sirvieron como el disparador de la muy humana necesidad de representación. Ésta surgió, tal y cómo describió Plinio el Viejo, cuando una doncella de Corinto, angustiada por la inminente partida de su amado, trazó el contorno de su silueta para conservarla a modo de recuerdo en su ausencia.² En el siglo XVIII, justo antes del surgimiento de la fotografía, el trazado de la sombra —*umbra hominis lineis circumducta*, en términos de Plinio—, una costumbre de uso popular, se simplificaría con el empleo de varias máquinas como el *fisionotrazo*, inventado por Gilles Louis Chrétien en 1786, o la “máquina de siluetas” de Lavater.³ Estas máquinas se sumaron a otros aparatos de dibujo que se habían estado utilizando desde el siglo XV, como el aparato de perspectivas de Brunelleschi (ca. 1400), la famosa “ventana” de su discípulo Alberti (ca. 1435) o el “perspectógrafo” de Durero (ca. 1500).

Podría argumentarse, sin embargo, que la calidad indicial del contorno de la sombra y la alta iconicidad de las representaciones de las máquinas de perspectiva constituyen distintas funciones semióticas, por lo que no deberían compararse ambos tipos de imágenes. No obstante, si se ignora esta diferencia entre modos de referencia a la realidad de cada tipo de imagen, se observará que ambas intentan lograr el parecido a través de medios ilusorios. Es en ese sentido que deberán entenderse las imágenes de la perspectiva en esta historia: como el resultado de una altamente desarrollada —lógica, racional y matemática— técnica ilusoria de

representación. Aunque en mucha de la literatura fotográfica se subrayan las anteriores características como la base de la veracidad de la foto, la pulsión hacia la verosimilitud óptica, característica de la era moderna, debería considerarse más como una tendencia cultural asociada a una mentalidad racional dominante que como un efecto derivativo de la tecnología fotográfica: los aparatos mencionados pueden usarse como un medio para asegurar una calidad realista (y creíble) en la imagen, o bien, para producir un efecto ilusorio a través de ese mismo carácter mimético. Cuanto más preciso y realista el efecto, más creíble —y alucinante— puede ser la imagen, como aquellos retratos de “fantasmas” de la tradición popular. [...]

Notas

1. François Arago. “Report to the Commission of the Chamber of Deputies, July 3, 1839” en Alan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays in Photography*, New Haven, Leete's Island Books, 1980, p. 18.
2. Victor I. Stoichita. *Breve historia de la sombra*, Madrid, Siruela, 1999, pp. 15-16.
3. Michel Frizot (ed.). “Les Machines à Lumière. Au Seuil de l'Invention”, en *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París, Adam Biro, 1995, p. 17.
4. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Londres, MIT Press, 1998, pp. 25-60.

Fragmento del texto publicado en *Luna Córnea 28. Ilusión*
México, Centro de la Imagen/Conaculta/Cenart, 2004.