

guerras desde entonces. Que a partir de la de Vietnam haya habido tan pocas fotografías bélicas trucadas implica que los fotógrafos se han atenido a normas más estrictas de probidad periodística. Ello se explica en parte quizá porque la televisión se convirtió en el medio que definía la difusión de las imágenes bélicas en Vietnam y porque el intrépido fotógrafo solitario con su Leica o Nikon en mano, operando sin estar a la vista buena parte del tiempo, debía entonces tolerar la proximidad y competir con los equipos televisivos.»

Fueron precisamente cámaras ligeras como la Leica, que «usaban una película de treinta y cinco milímetros que podía exponerse treinta y seis veces antes de que hiciera falta recargarlas», las que posibilitaron que la Guerra Civil española se convirtiera en «la primera guerra atestiguada («cubierta») en sentido moderno: por un cuerpo de fotógrafos profesionales en la línea de las acciones militares y en los pueblos bombardeados, cuya labor fue de inmediato vista en revistas y periódicos de España y el extranjero». La diferencia entre estas imágenes y las de la Primera Guerra Mundial consistió en que las segundas eran «casi todas anónimas» y «casi siempre presentaban una secuela: el paisaje lunar o de cadáveres esparcidos que deja la guerra de trincheras.»

Sin embargo, las imágenes de la guerra de Vietnam iban a formar parte de la primera guerra que sería atestiguada día tras día por las cámaras de televisión, las cuales introdujeron «la teleintimidad de la muerte y la destrucción en el frente interno».

Es un hecho que el conocimiento público de las guerras que vinieron a continuación siguió apoyándose básicamente en este medio (televisión, vídeo, películas), «pero a la hora de recordar, la fotografía cala más hondo». Y ello, para Sontag, es así porque «la memoria congela los cuadros; su unidad fundamental es la imagen individual. En una era de sobrecarga informativa, la fotografía ofrece un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo. La fotografía es como una cita, una máxima o un proverbio. Cada cual almacena mentalmente cientos de fotografías, sujetas a la recuperación instantánea».

Las fotografías de guerra, sobre todo las que empiezan a tomar forma a partir de esos dos hechos históricos, la guerra de España y la guerra de Vietnam, son perturbadoras, «y de eso se trata», dice la autora, para evocar de inmediato el viejo lema publicitario de la revista *Paris Match*, fundada en 1949: «El peso de las palabras, la conmoción de las fotos». Pero al ser la búsqueda de imágenes *dramáticas*, como se las suele llamar,

«parte de la normalidad de una cultura en la que la conmoción se ha convertido en la principal fuente de valor y estímulo del consumo», no se puede concluir otra cosa que «la imagen como conmoción y la imagen como cli-sé son dos aspectos de la misma presencia». Resultado paradójico, o vaciamiento, de la exigencia subversiva de André Breton: «La belleza será convulsiva o no será». El poeta «llamó “surrealista” a este ideal estético, pero en una cultura radicalmente renovada por el predominio de los valores mercantiles, pedir que las imágenes sean desapacibles, vociferantes, reveladoras parece elemental realismo, así como buen sentido empresarial».

He aquí el límite aparentemente insuperable con el que se enfrenta el poder de las fotografías de guerra para suscitar una reacción activa ante el dolor de los demás. Con todo, «el hecho de que no seamos transformados por completo, de que podamos apartarnos, volver la página, cambiar

de canal, no impugna el valor ético de un asalto de imágenes. No es un defecto que no seamos abrasados, que no suframos lo suficiente, cuando las vemos. Tampoco se supone que la fotografía deba remediar nuestra ignorancia sobre la historia y las causas del sufrimiento que selecciona y enmarca. Tales imágenes no pueden ser más que una invitación a prestar atención, a reflexionar, a aprender, a examinar las racionalizaciones que sobre el sufrimiento de las masas nos ofrecen los poderes establecidos».

Para este aprendizaje, «debemos permitir que las imágenes atroces nos persigan. Aunque sólo se trate de muestras y no consigan apenas abarcar la mayor parte de la realidad a que se refieren, cumplen no obstante una función esencial. Las imágenes dicen: esto es lo que los seres humanos se atreven a hacer, y quizá se ofrezcan a hacer, con entusiasmo, convencidos de que están en lo justo. No lo olvides».

Ricardo Dessau

Poesía bifaz

Charles Simic, nacido en la antigua Yugoslavia en 1938, pero emigrado a los Estados Unidos en 1949, es uno de los más importantes poetas norteamericanos vivos. En España empieza a ser conocido a finales de los 90, con la publicación de alguna plaquette y, sobre todo, de *El mundo no se acaba y otros poemas*, en 1999 (DVD ediciones), una primera antología de su obra, en la que se recoge un buen número de poemas de *The World Doesn't End*, con el que había ganado el Premio Pulitzer en 1990. La antología bilingüe que ahora publica 4 estaciones, *Desmontando el silencio*, con traducción y prólogo de Jordi Doce, abunda en la difusión de una obra central en la lírica estadounidense contemporánea.

La poesía de Simic es, a la vez, la poesía de la unión y del contraste. Podría definirse como fronteriza, puesto que, al igual que las fronteras, supone una división, pero también un nexo, un punto de contacto. Ello se observa –y permítasenos la dicotomía fallaz, pero didáctica– tanto en la forma como en el fondo. Lo pri-

mero que llama la atención de la poesía de Simic es su tono comedido, su modestia sintáctica, su sequedad expresiva, rayana, a veces, en la aridez. Las imágenes, limpias y ceñidas, poco dadas a la deriva analógica, se articulan en oraciones breves y hasta elementales. Puede que el hecho de que el inglés no sea la lengua materna de Simic explique parcialmente esta astringencia: los idiomas sobreenvidados nos exigen una decantación absoluta de cada palabra, porque renuevan, ahora conscientemente, el acto de nombrar, es decir, de crear el mundo. Sin embargo, pronto nos damos cuenta de que estas estructuras sencillas están sometidas a una violenta tensión imaginativa, a la que no es ajena el impulso surreal. Es fácil advertirlo en el tratamiento que da el poeta a los objetos cotidianos, tan frecuentes en sus versos, siempre iluminados por un resplandor fantasmagórico, que no elude el horror. Un tenedor, por ejemplo, «parece una pata de pájaro / colgada del cuello de un caníbal»; y las escobas saben «que la nieve blanquea / cuando un cuervo la sobrevuela, / (...) que la cucaracha que cuelga / del cepillo es una paloma muda». A veces, la violencia insita en estas descripciones adopta formas humorísticas: «De las ratas que venían a visitarme / tenía una opinión inmejorable», leemos en «Factoría».

* Charles Simic, *Desmontando el silencio, traducción, selección y prólogo de Jordi Doce, Lucena (Córdoba), 4 estaciones, 2003, 171 p.*

En los poemas de Simic asistimos siempre a un combate entre lo brumoso y lo diáfano: empezamos a leer y creemos que todo está claro; sin embargo, y sin que sepamos cómo, una niebla inquietante nos envuelve: una niebla que se desprende de las propias palabras, y que también a ellas desdibuja. Los referentes, engañosamente nítidos, pronto quedan velados por esa perturbación gris, hecha de minúsculas rupturas, de una defraudación constante de nuestras expectativas, que suele resolverse en finales alucinados. Así sucede, ejemplamente, en el poema «Hotel Insomnio», en el cual la descripción de una habitación de hotel aparece salpicada, desde el principio, de elementos estupefacientes, aunque siempre asordados: una ventana que da a una pared de ladrillos, un anciano inválido que viene a tocar el piano en el cuarto contiguo, arañas y moscas en todas las habitaciones, una oscuridad tan densa «que no podía verme en el espejo», los ruidos de una gitana echadora de cartas que «se levantaba a mear / después de una noche de amo» y, finalmente, el sollozo de un niño desconocido, pero tan cercano «que pensé (...) / que era yo el que lloraba».

El carácter catacrético y, a la vez, adhesivo de la poesía de Simic se manifiesta también en los temas y tópicos empleados. En

primer lugar, el yo sufre desdoblamientos y escisiones, como se ve en el final del poema «Hotel Insomnio», ya transcrito, o en «El hombre interior», que produce una intensa sensación de fractura: «cuando me inclino / para anudarme los cordones, / él sigue en pie. // Proyectamos la misma sombra. / ¿Es suya o mía?». Por su parte, las cosas son lo que son y, simultáneamente, otras cosas. Un buen ejemplo lo constituyen las humildes escobas, «signos de muerte inminente» en los libros de magia, pero que «en público se portan como solteronas ajadas / predicando templanza». Las realidades conocen un adentro y un afuera, una proyección visible y otra invisible, a veces muy distantes entre sí: «desde fuera la piedra es un enigma / que nadie sabe resolver. / Pero dentro ha de ser fresca y tranquila»; en ellas hay dos mundos: el exterior, impenetrable, y el interior, que alberga palacios cuyos muros decoran inscripciones y cartas estelares. La conexión se establece, pues, entre lo inerte y lo cósmico, entre lo ínfimo y lo infinito: las escobas se vinculan al Bosco y a San Sebastián, a Judas y a Copérnico, y la suciedad que recogen permite un recorrido instantáneo por la historia: «la escoba / (...) guarda las lucientes / partículas de polvo en exactas pirámides, / y en su interior las tum-