



# JOAN FONTCUBERTA

## LA CÁMARA DE PANDORA

---

La fotografi@ después  
de la fotografía

**Editorial Gustavo Gili, SL**

Via Laietana 47, 2º, 08003 Barcelona, España. Tel. (+34) 93 322 81 61  
Valle de Bravo 21, 53050 Naucalpan, México. Tel. (+52) 55 55 60 60 11

# LA CÁMARA DE PANDORA

LA FOTOGRAFÍA@  
DESPUÉS DE  
LA FOTOGRAFÍA

JOAN FONTCUBERTA

**GG**<sup>®</sup>



A Gustau Gili i Torra (1935 - 2008)

*in memoriam*

DISEÑO GRÁFICO DEL LIBRO Y DE LA CUBIERTA: Pau Aguilar  
ILUSTRACIÓN DE LA CUBIERTA: Autorretrato, Joan Fontcuberta

2ª edición, 3ª tirada, 2017

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

La Editorial no se pronuncia, ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

- © Joan Fontcuberta, 2010, 2015
- © de las ilustraciones: sus autores
- © Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2010, 2015

*Printed in Spain*

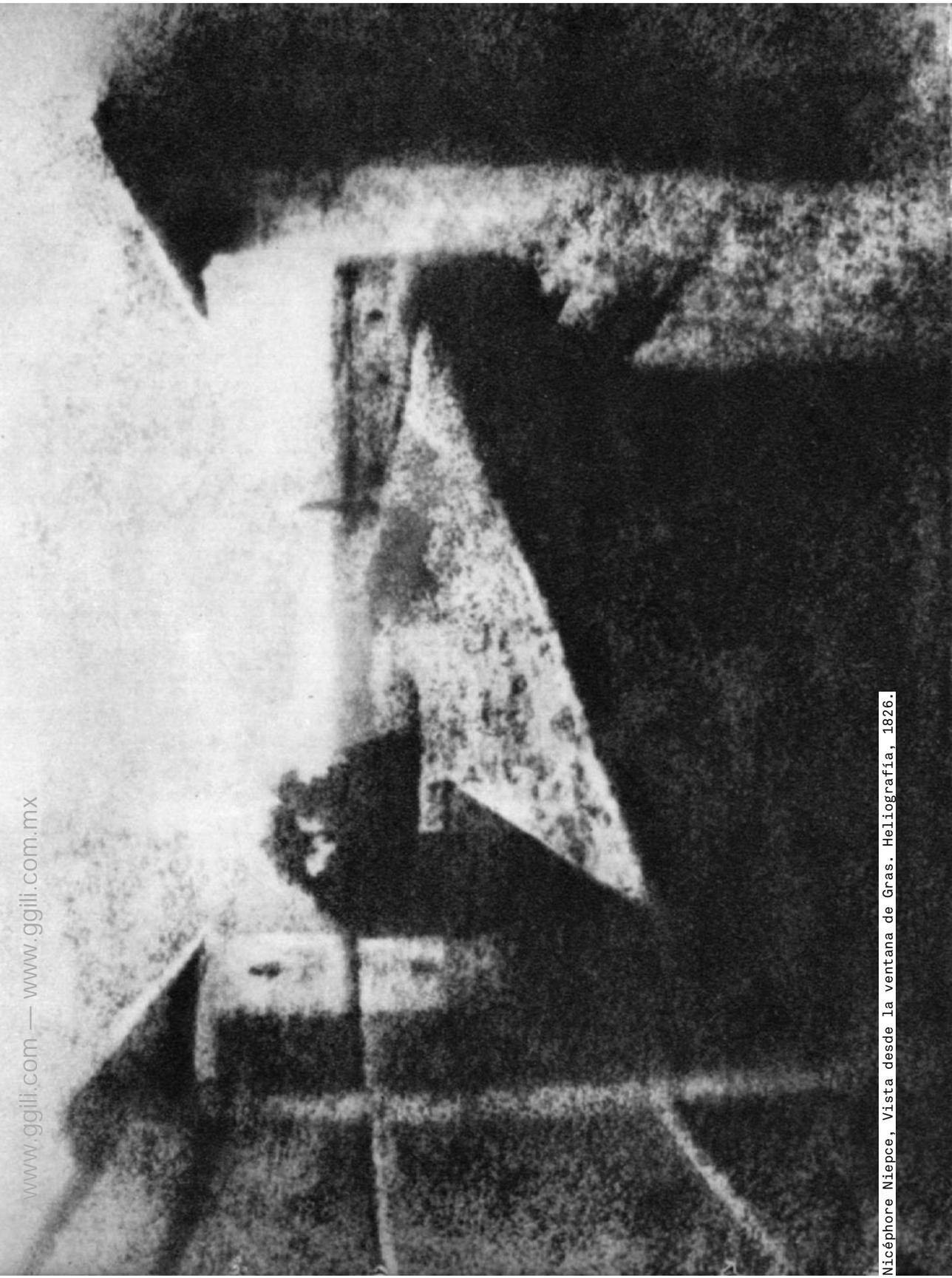
ISBN: 978-84-252-2833-9

Depósito legal: B. 4.386-2015

Impresión: Gráficas 92, SA, Rubí (Barcelona)

# ÍNDICE

- 009 > INTRODUCCIÓN
- 017 > FOTOGRAFÍO LUEGO SOY
- 025 > EL OJO DE DIOS
- 033 > LA IMAGEN INVISIBLE (Y NO POR ELLO INEXISTENTE)
- 047 > EL GENIO DE LA CÁMARA MARAVILLOSA
- 051 > EL CIEGO PERFECTO
- 059 > YO CONOCÍ A LAS SPICE GIRLS
- 067 > EUGENÉSICOS SIN FRONTERAS
- 089 > IDENTIDADES FUGITIVAS
- 103 > FICCIONES DOCUMENTALES
- 111 > ODA A UN REY SIN PIERNAS
- 125 > EL MISTERIO DEL PEZÓN DESAPARECIDO
- 143 > LA DISTANCIA JUSTA
- 153 > PALIMPSESTOS CÓSMICOS
- 159 > ARQUEOLOGÍAS DEL FUTURO
- 169 > RUIDOS DE ARCHIVO
- 183 > ¿POR QUÉ LO LLAMAMOS AMOR CUANDO QUEREMOS DECIR SEXO?
- 191 > REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS



Nicéphore Niepce, Vista desde la ventana de Gras. Heliografía, 1826.

# INTRODUCCIÓN

“La verdad es de este mundo; se produce en él gracias a múltiples coacciones. Y detenta en él efectos regulados de poder. Cada sociedad tiene su régimen de verdad, su ‘política general’ de la verdad: es decir, los tipos de discurso que acoge y hace funcionar como verdaderos o falsos, el modo como se sancionan unos y otros; las técnicas y los procedimientos que están valorizados para la obtención de la verdad; el estatuto de quienes están a cargo de decir lo que funciona como verdadero.”

MICHEL FOUCAULT, *Un diálogo sobre el poder*, 1985

Este libro sigue la estela de *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, una selección de breves ensayos publicada en 1996<sup>1</sup> que proponía tomar el pulso al estado de la fotografía en el contexto cultural e ideológico del fin de milenio. Aunque esos apuntes rastreaban cuestiones de representación y verosimilitud, solían arrancar de vivencias personales y carecían de pretensiones teóricas; aspiraban tan sólo a contribuir a una poética de la fotografía —aunque entendida esta como una forma de mediación intelectual y sensible con el mundo—. Inicialmente partía de la asunción de que estábamos inmersos —y lo estamos cada vez más— en una cultura visual dominada por la televisión, el cine e Internet. Las imágenes que nos proporcionan todos estos medios tienen como base, como caldo primordial o célula primigenia, a la fotografía. Se podría convenir, pues, que la fotografía constituye su metafísica. Este papel convierte los productos de la cámara en materiales que trascienden lo meramente documental en tanto que discurso de verificación, para asumir en cambio un valor simbólico cuyo análisis resulta pertinente acometer al enjuiciar los regímenes de verdad que cada sociedad se autoasigna.

---

1. Inicialmente fue publicado en francés (*Le Baiser de Judas. Photographie et vérité*, Actes Sud, Arles). La versión en castellano apareció en esta editorial unos meses después, ya en 1997.

Experimentamos el mundo contemporáneo como un solapamiento de simulacros. Insistía con *El beso de Judas* en que las apariencias han sustituido a la realidad y en que la fotografía, una tecnología históricamente al servicio de la verdad, seguía ejerciendo una función de mecanismo ortopédico de la conciencia moderna: la cámara no miente, toda fotografía es una evidencia. La fotografía se convertía así en una ética de la visión. Argumentaba entonces contra la ingenuidad en que se fundamentaban tales principios axiomáticos, coartadas históricas para puras creencias y convenciones culturales, que sugerirían que la sociedad no se seculariza: simplemente, transforma (en fe y creencias) su necesidad de verdades. Finalmente intentaba desvelar la naturaleza constructiva —y por tanto intencional— de la fotografía, por automática que pareciera su génesis y en oposición a quienes la consideraban un simple reflejo mecánico de la realidad. Puede, decía entonces, que la fotografía no mienta, pero los fotógrafos decididamente sí. Y lo extraordinario es que aun así, aun a sabiendas de esa inevitable intervención humana, sus manifestaciones seguían siendo acogidas con una extendida necesidad de creer, con una credulidad generalizada, sin duda debido a la fatalidad de su propia genealogía tecnocientífica.

Como en la magnífica puesta en escena de la Pasión, el realismo fotográfico escondía en un beso su traición. Una traición, como la de Judas, anunciada y consentida, y sin embargo terriblemente eficaz. Algunos discursos críticos, tímidos pero crecientes, han intentado prevenirnos de la fatalidad que subyace en el corazón del dispositivo fotográfico, y en algunos casos han obtenido un cierto eco. Pero no ha sido hasta el advenimiento de las tecnologías digitales cuando no sólo los especialistas, sino también los profanos, el gran público en definitiva, han descubierto la inevitable manipulación que opera en el proceso de toda imagen fotográfica. Tal vez asistamos a la muerte de la fotografía. Siguiendo el símil bíblico se podría hablar más propiamente de su crucifixión. Porque también en este caso se trata de un requisito, doloroso pero imprescindible, para una resurrección. En el misterio de la Redención, el beso de Judas constituía un gesto plenamente justificado que abría la puerta de la salvación. No estamos seguros de si la nueva “fotografía”, la posfotografía, salva o condena a la vieja fotografía, pero desde luego nos sitúa en una conveniente posición para radiografiar el mundo en que estamos.

Esta nueva entrega de textos retoma ese hilo casi una década y media después, con igual cometido y modestia. Sólo que, en cierta medida, la niebla en el

paisaje por el que entonces discurríamos parece disiparse: es como si la historia y la tecnología hubiesen decidido poner las cartas encima de la mesa renunciando a esconder ases en la manga. Con respecto a los agentes dominantes que monopolizan la producción de discursos, la política aparece como la principal fábrica de realidad. En los años de turbulencia internacional, presididos por el inefable George W. Bush, hemos aprendido que hojas de ruta encaminadas a invadir países y provocar millones de víctimas no se regían tanto por razones geopolíticas como por perseguir una misión más codiciosa: la creación de una falsa realidad. Así, un asesor del presidente Bush declaraba sin ruborizarse: “El estudio juicioso de la realidad discernible ya no es la forma en que funciona realmente el mundo... Ahora somos un imperio, y cuando actuamos creamos nuestra propia realidad. Y mientras otros estudian juiciosamente esa realidad nosotros volveremos a actuar, creando otras nuevas realidades, que volverán a ser estudiadas, y así es como van las cosas. Nosotros somos los actores de la historia... y ustedes, todos los demás, se ven reducidos a simples espectadores de lo que nosotros hacemos”. Como réplica, Frank Rich, columnista del diario *The New York Times* y autor del libro en el que se recogen tales declaraciones<sup>2</sup>, se obstinaba justamente en “el estudio juicioso de la realidad, en cómo aquellas ficciones reales han sido creadas, pero cómo han quedado al desnudo cuando la realidad, sea en Irak o en nuestro país, ha resultado demasiado evidente como para ser ignorada”. Aspiración meritoria —que desde luego invitamos a compartir aquí— y apremiante, porque más allá de la arrogancia demiúrgica de las palabras del asesor presidencial, es cierto que la historia reciente nos abruma con muestras, tanto del microcosmos de lo privado como del macrocosmos de lo público, que despliegan la aptitud de la imagen —que no esconde ser extensión de la política y la economía— para básicamente construir otro plano de la realidad. Un plano al que, las más de la veces, está abocada nuestra experiencia y que no vendría sino a confirmar, en sus proclamaciones y actos, el capitalismo de ficción germinalmente categorizado por Vicente Verdú. Después del capitalismo de producción y de consumo, ocupados en satisfacer el bien material y psíquico abasteciendo la realidad de artículos y servicios, “la oferta del capitalismo de ficción sería articular y servir la misma realidad: producir una nueva realidad como máxima entrega”<sup>3</sup>.

Por otra parte, en lo relativo al cambio de paradigma tecnológico, la última década del siglo supuso un escenario de confrontación e incertidumbre respecto

---

2. Frank Rich, *The greatest story ever sold. The Decline and fall of Truth from 9/11 to Katrina* [La historia mejor vendida de todos los tiempos. Declive y fin de la verdad, desde el 11-S al Katrina], The Penguin Press, Nueva York, 2006. Reseña de Ernesto Ekaizer, “Es Irak, estúpido”, *El País*, Madrid, 6 de noviembre de 2006.

3. Vicente Verdú, *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*, Anagrama, Barcelona, 2003.

al engarce entre vieja y nueva fotografía, entre fotografía argéntica y fotografía digital. ¿Debía hablarse de transición o de ruptura? ¿No estábamos siendo testigos de un tránsito cuya misma envergadura descomunal impedía su reconocimiento? ¿Que quizás se inscribía a su vez en una imparable transformación social y cultural de la que la tecnología constituía su lógico espejo? La perspectiva de los años ha ayudado a aclarar la situación. Por un lado, admitimos que la fotografía digital ha asumido las antiguas aplicaciones de la fotografía tradicional, la cual ha quedado descartada hoy para resolver funciones vitales indispensables y que sólo perdurará en prácticas minoritarias y artesanales. Bajo el prisma de una sociología de la comunicación, cabe entenderlo pues en términos de continuidad, de adaptación o de darwinismo tecnológico como propongo más adelante. Los valores de registro, de verdad, de memoria, de archivo, de identidad, de fragmentación, etc. que habían apuntalado ideológicamente la fotografía en el siglo XIX son transferidos a la fotografía digital, cuyo horizonte en el siglo XXI se orienta en cambio hacia lo virtual.

Pero la imagen no se reduce a su visibilidad, la visibilidad no es el criterio determinante ni el único; participan procesos que la producen y pensamientos que la sustentan, y en ese sentido sí podemos constatar un cambio de naturaleza. Y es lógico que sea así: cada sociedad necesita una imagen a su semejanza. La fotografía argéntica aporta la imagen de la sociedad industrial y funciona con los mismos protocolos que el resto de la producción que tenía lugar en su seno. La materialidad de la fotografía argéntica atañe al universo de la química, al desarrollo del acero y del ferrocarril, al maquinismo y a la expansión colonial incentivada por la economía capitalista. En cambio, la fotografía digital es consecuencia de una economía que privilegia la información como mercancía, los capitales opacos y las transacciones telemáticas invisibles. Tiene como material el lenguaje, los códigos y los algoritmos; comparte la sustancia del texto o del sonido y puede existir en sus mismas redes de difusión. Responde a un mundo acelerado, a la supremacía de la velocidad vertiginosa y a los requerimientos de la inmediatez y globalidad. Se adscribe en definitiva a una segunda realidad o realidad de ficción que, en equivalencia a las cibervidas paralelas como *Second Life*, resulta “antitrágica, expurgada de sentido y de destino, convertida en resguardo y en cultura de la distracción”<sup>4</sup>.

Asistimos a un proceso imparable de desmaterialización. La superficie de inscripción de la fotografía argéntica era el papel o material equivalente, y por eso ocupaba un lugar: trátase de un álbum, un cajón o un marco. En cambio, la

---

4. Verdú dixit.

superficie de inscripción de la fotografía digital es la pantalla: la impresión de la imagen sobre un soporte físico ya no es imprescindible para que la imagen exista, por tanto, la foto digital es una imagen sin lugar y sin origen, desterritorializada, no tiene lugar porque está en todas partes. Asimismo cambia el contrato visual. La fuerza de la foto argéntica radicaba en que no podíamos retocarla sin recurrir a una intervención externa, intrusa a su funcionamiento técnico (dibujante, aerógrafo, tinta, tijeras, etc., o sea, materiales y herramientas prestadas de otro medio). En cambio, la foto digital siempre está “retocada”, o “procesada”, pues depende de un programa de tratamiento de imagen para visualizarse: el ordenador ha relegado en importancia a la cámara, la lente se vuelve un accidente en la captación de la imagen. La fotografía convencional venía definida por la noción de huella luminosa producida por las apariencias visibles de la realidad. Sistemas de síntesis digital fotorrealista han suplido la noción de huella por un registro sin huella que se pierde en una espiral de mutaciones.

Nos debatimos así entre la melancolía por la pérdida de los valores entrañables de la fotografía argéntica y el alborozo por las deslumbrantes posibilidades del nuevo medio digital. Este desgarró nos hace revivir con el corazón partido el mito de Pandora<sup>5</sup>, la mujer que Zeus ordenó crear como castigo a Prometeo por haber contravenido su voluntad al entregar el fuego a los hombres. Diversos dioses contribuyeron a su alumbramiento y Hermes puso en su pecho mentiras, palabras seductoras y un carácter voluble. Hasta entonces, la humanidad había vivido una vida totalmente armoniosa en el mundo, pero Pandora abrió el ánfora que contenía todos los males (la expresión “caja de Pandora” en lugar de “jarra” o “ánfora” es una deformación renacentista) y liberó todas las desgracias humanas. Pandora cerró el ánfora justo antes de que la esperanza saliera. Sin embargo, una versión opuesta sostenía lo contrario: la vasija que Pandora traía consigo como regalo de Zeus en realidad contenía los bienes, los cuales, al abrirla, aprovecharon para escaparse todos al Olimpo, excepto la esperanza.

Cual cámara de Pandora, la tecnología digital provee calamidad para unos y liberación para otros. Se le achaca el descrédito irrecuperable de la veracidad, pero lo cierto es que simultáneamente instaure un nuevo grado de verdad: el horror de Abu Ghraib nunca hubiese aflorado a la opinión pública con la fotografía analógica; por el contrario, la tecnología digital hace imposible evitar la diseminación de la información. Los seguidores de Cartier-Bresson pueden lamentarse del fin del “instante decisivo” como valor definitorio porque hoy la

---

5. Precursora helénica de la Eva bíblica, Pandora es considerada la primera mujer y el mito le impone la culpa de los males de la humanidad (de la misma forma como Eva es culpable de tomar el fruto prohibido en otro relato cosmogónico igualmente característico de la sociedad patriarcal). En el siglo XVI, Erasmo de Róterdam confundió el mito de Pandora con el de Psique, convirtiendo el *pithos* original (“ánfora”) en una *pyxis* (“caja”). A partir de ese error se impuso la popular expresión “caja de Pandora”. Si a Erasmo se le disculpa tal desliz, espero que a mí se me conceda la licencia de imaginar a Pandora con una cámara.

fotografía se reduce a un corte, a un *frame* de una secuencia de vídeo. La fotografía digital, no obstante, nos traslada a un contexto temporal que privilegia la continuidad y en consecuencia la dimensión narrativa —no necesariamente empobreciendo la expresión fotográfica—. Las fotografías analógicas tienden a significar fenómenos, las digitales, conceptos.

En definitiva, en este libro intento en parte desgranar pérdidas y ganancias, pero desde la constatación de que no es posible volver atrás. Pandora ha consumado la dramaturgia de su gesto. Puede que haya destapado el tarro de las esencias o la caja de los truenos, pero en cualquiera de las dos hipótesis la esperanza no ha huido y permanece. Este atisbo de optimismo ilumina los textos que siguen. Unos textos que evocan lo que queda de la fotografía, lo que queda de la autenticidad de la fotografía, lo que queda, en fin, de unos valores que hicieron que la fotografía contribuyera a nuestra felicidad. No en vano se sostiene aquí que habría que repensar la teoría de la fotografía, tan obcecada en discusiones sobre filosofía del arte y ontología, por medio de insuflarle un aliento de transversalidad, es decir, de poner los pies en el suelo<sup>6</sup>. Sólo así lograremos destacar los modos en que la fotografía satisface muchas de nuestras necesidades y expectativas. En consecuencia, este no es un libro autorreferencial y estanco, sino un *hub* que se complace en redireccionar al lector curioso hacia ejemplos relacionados del cine y la literatura, y obviamente, hacia la exploración de numerosas manifestaciones fotográficas. Es, en fin, un libro que, rigiéndose por esa esperanza retenida en la cámara de Pandora, procura poner orden y transparencia en los sentimientos, en la memoria y en la vida. Que la fotografía que nos queda, más que el arte de la luz, devenga el arte de la lucidez.

---

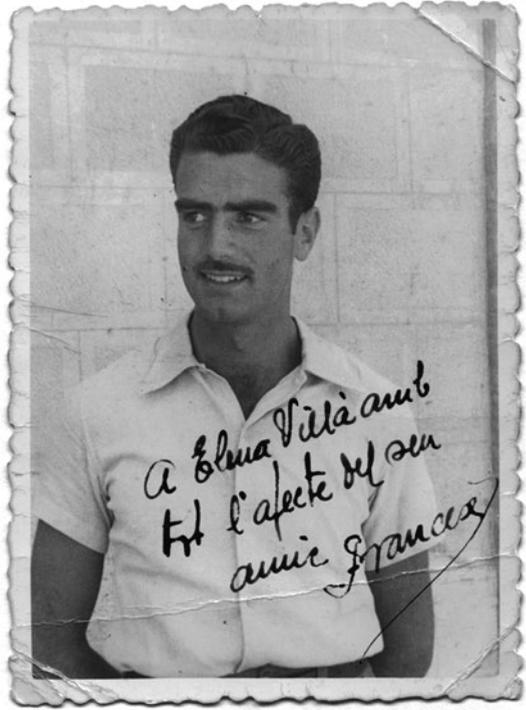
6. Consúltase *Instantáneas de la Teoría de la Fotografía*, actas del simposio SCAN 09, coordinado por Pedro Vicente, Arola Editors, Tarragona, 2009.



www.ggill.com — www.ggill.com.mx

Googlegrama: Niepce, 2005.

Primera fotografía de la historia, realizada por Nicéphore Niepce en 1826. La fotografía se ha reconstruido mediante un programa freeware de fotomosaico conectado on-line al buscador Google. El resultado final se compone de 10.000 imágenes disponibles en Internet, localizadas aplicando como criterio de búsqueda las palabras "foto" y "photo".



A Elena Villà amb  
tot l'afecte del seu  
amic Francesc

# FOTOGRAFÍO, LUEGO SOY

En la fotografía que tus ojos vuelven dulce  
hay tu rostro de perfil, tu boca, tus cabellos,  
pero cuando vibrábamos de amor  
bajo el oleaje de la noche y el clamor de la ciudad  
tu rostro es una tierra siempre desconocida  
y esa fotografía el olvido, otra cosa.

JUAN GELMAN, "Foto", *Velorio del solo*, 1961

Todos tenemos relaciones particulares con la fotografía: yo le debo la vida. No porque me la salvara, sino porque me la dio. Existo gracias a la fotografía. O por culpa suya.

Que nadie crea que se trata de una frase figurada. Aunque lo cierto es que también podría serlo porque desde más de un tercio de siglo atrás la fotografía me apasiona y constituye la actividad que llena de sentido mi vida. Tampoco se invoca un trasfondo filosófico a pesar de las resonancias que espontáneamente suscita en nuestro espíritu. Descartes propuso el "cogito, ergo sum" y su coetáneo Gassendi repuso "ambulo, ergo sum". Descartes existía gracias al pensamiento, Gassendi gracias al movimiento y a la acción. Hoy existimos gracias a las imágenes: "imago, ergo sum". La adaptación de ese corolario a nuestra condición de *homo pictor* deriva en "fotografío, luego existo", porque no cabe duda de que la cámara se ha convertido en un artilugio principal que nos incita a aventurarnos en el mundo y a recorrerlo tanto visual como intelectualmente: nos demos cuenta o no, la fotografía también es una forma de filosofía. Tal vez por ese motivo debamos afinar el alcance de aquella proposición desglosando al menos dos versiones: en su modo perifrástico exhortativo, "fotografío, luego hago existir" (porque la cámara en efecto certifica la existencia) y su puesta en pasiva, "soy fotografiado, luego existo", con lo que el aforismo pasará a sonar familiar a quien esté bregado en las reflexiones teóricas que arrancan con Benjamin (es la presencia de la cámara lo que hace historiable un acontecimiento).

Sin embargo, posterguemos de momento esos argumentos. Querría comenzar, como decía al principio, con algo menos metafórico y más cercano. Me refiero a que en el origen de mi vida hay una fotografía. Si en una bendita noche de junio de 1954 un intrépido espermatozoide de mi padre alcanzó un óvulo acogedor de mi madre dando lugar a mi humilde ser, en la concatenación de razones de ese encontronazo vital para mi concepción se encuentra un prosaico retrato fotográfico en blanco y negro tamaño cartera. Se trata de una bella y entrañable historia familiar; permítaseme relatarla.

Ya en las postrimerías de la Guerra Civil, mi padre se salvó de ser llamado a filas e incorporarse a la Quinta del Biberón. Pero recién terminada la contienda y con el nuevo régimen instalado en el poder, no pudo evitar un largo y penoso servicio militar que le tocó cumplir en Melilla. Concretamente, en el Regimiento de Cazadores de Villaviciosa n.º 14 de Caballería. A poca distancia, todo el norte de África se había convertido en un cruento teatro de operaciones entre los aliados y las fuerzas del Eje, y la guarnición española ya no debía ocuparse tanto de proteger las plazas de soberanía de posibles acciones insurgentes de las cabilas como simplemente de garantizar una razonable tranquilidad a Franco, que temía que alguno de los dos bandos en liza sintiera la tentación de ocupar el Protectorado. Pero nunca llegó a ocurrir nada, aparte del paso de formaciones de aviones de combate o de desgastadas misiones en pos de algún piloto abatido y extraviado.

El tiempo discurría lenta y tediosamente. La turbulencia de la guerra mundial alargaba considerablemente el reemplazo de los reclutas, a pesar de que la letra de la ley de reclutamiento de 1940 limitaba a dos años el servicio en filas. Los permisos solían además escasear. La leva de mi padre pasó tres años encerrada en un cuartel rodeado por el arrabal melillense, el mar y el desierto, sin más entretenimiento que subir al monte Gurugú a leer las aventuras de “El Zorro” a la sombra de las chumberas, ir a tomar chiquitos al casco viejo o la doble sesión de cine con NO-DO los fines de semana. No es extraño que la añoranza y el aburrimiento fomentara otro tipo de actividades: entre los jóvenes surgió la idea de intercambiar direcciones de damiselas en edad de merecer. Había que aprovechar el capital de contactos femeninos que todos debían de mantener en sus respectivos lugares de procedencia. El más dotado en literatura epistolar redactó una carta cargando las tintas en el sentimiento común de nostalgia y soledad con el fin de fomentar compasión y cariño en el corazón de aquellas muchachas en flor que tenían la suerte de seguir en sus hogares al calor de sus familias. A la postre se les solicitaba un inocente

intercambio de correspondencia. Durante mucho tiempo mi padre ha sido capaz de recitar de memoria varios pasajes de aquel texto cursi y melodramático cuya posterior evocación provocaba hilaridad en nuestros encuentros familiares:

“Señorita: No quiero entrar en detalles sobre la forma como he obtenido su dirección por ser este un secreto en la relación que trato de conseguir con usted. ¿Qué le diré de mi persona? Sepa tan sólo que soy un soldado del ejército español que, separado de los suyos y amigos allende el tranquilo mar, no le suceden los días con la velocidad deseada...”

Las direcciones de las muchachas fueron sorteadas entre los mozos, que se habían apresurado a copiar varias veces el manuscrito original. Los correos partieron dejando un halo de ilusión.

A mi madre, que se encontraba entre las múltiples destinatarias, la carta le pareció de un estilo bochornoso y pazguato, y escrita además en un idioma que a ambos, emisor y receptora, les era ajeno e impuesto. Contestó, pero exigiendo renunciar a aquel tono amanerado. Las cartas que durante unas semanas fueron y vinieron constataron una sintonía recíproca. En una de ellas, mi padre, que luego se convertiría en un experto publicitario, tuvo la feliz idea de incluir su retrato. Mi madre quedó prendada de aquel atractivo personaje que irrumpía con tal desfachatez en su vida, y todavía más de sesenta años después explica con brillo en los ojos cómo el simple descubrimiento de su rostro le supuso el flechazo inmediato. Más allá de la simple curiosidad, algo de aquel retrato la sedujo. Las palabras en la correspondencia que siguió terminaron de enamorarla y varios años más tarde se casaban. Naturalmente una relación amorosa que ha sobrepasado medio siglo no se construye tan a la ligera, pero ese episodio sentenció el inicio. No me sorprende que hoy en día haya parejas que establezcan relaciones sentimentales a través de Internet, como tampoco hay que olvidar que desde el Renacimiento muchos retratos fueron pintados como embajadas de presentación para propiciar uniones entre miembros de diferentes dinastías o linajes de la nobleza.

Aunque mi padre no lo recuerda con precisión, su retrato fue seguramente tomado por un fotógrafo ambulante melillense, uno de esos fotógrafos que reciben el apelativo cariñoso de “minutereros” porque se comprometían a entregar la foto “al minuto”. De hecho esta especialidad de fotografía callejera ha desaparecido ante el embate de los avances técnicos, pero hace unas décadas todavía estaba presente en las zonas turísticas concurridas. Su modus operandi nos resulta ahora bien curioso. Disponían de una cámara de gran formato que les servía a la vez de cuarto