

Paolo Fabbri: Estrategias del camuflaje

Tiziana Migliore

*E*n el Laboratorio Internacional de Semiótica de Venecia (LISaV), la Facultad de Diseño y Arte del IUAV y la Fundación Bevilacqua La Masa dedicaron recientemente un congreso, en la ciudad de la laguna, a las «Estéticas del camuflaje», que contó con la participación de semiólogos, filósofos de la ciencia, historiadores del arte, de la arquitectura y del diseño. Fundamental, en este debate, fue el concepto de figura. Ya en la Antigüedad, un retórico como Quintiliano definía los signos de la argumentación como controversiae figuratae (Institutio Oratoria, libro IX) y distinguía la figura del tropo. Consideraba este último representativo de los movimientos de dislocación, de alejamiento, de sustitución de un plano por otro —es el caso de la metáfora que domina en el mundo occidental. Creía en cambio la primera más adaptada a las estrategias de la alusión, de la insinuación, a la comunicación realizada aprovechando la modalidad del secreto. En su opinión, es la figura en cuanto signo de algo que se revela disimulando una presencia, por divergencia, por desviación, y no tanto la metáfora, analogon de una verdad a desvelar, la que garantiza la eficacia del discurso. «Figura» es en

efecto (Auerbach) el objeto plástico, obtenido mediante calco y modelado a mano, de modo que conserva las huellas de su fabricación. A diferencia tanto de la «forma», que corresponde al calco, al modelo de base, como de la «imagen», simulacro mental o copia de esa forma, sigue concretamente móvil y abierta a modificaciones internas. Así Amiano Marcelino se sirve de estas consideraciones para explicar la topografía de los campos de batalla y las posiciones de los ejércitos.

La semiótica, en nuestra opinión, tiene aquí la potencialidad de lo que Roger Caillois, gran estudioso de los fenómenos de mimetismo, llamaba «ciencia diagonal». Valiéndome de un método y de ciertas categorías, puedo interrogar al hombre a partir de la organización de las sociedades animales y estudiar la traducibilidad entre los reinos como momentos en los que se desarrolla una inteligencia birviente de significado. Alrededor de estos temas gira la siguiente conversación con Paolo Fabbri.

–¿Qué interés tiene para usted el tema del camuflaje?

–Lo considero un tema crucial para la semiótica, por su relación con los *sistemas de representación* y de *distorción de la representación*. Desde el *Tratado de semiótica general* (1975) Umberto Eco defiende que el signo está hecho para mentir. Pero el camuflaje nos obliga a replantearnos la idea misma de signo. No se trata de un simple problema referencial –algo que está en lugar de otra cosa– o inferencial –si... entonces–, y sobre todo amplía las maneras de contemplar el concepto de *producción signica*. Surge, en efecto, como un sistema complejo de estrategias de presentación (de mí mismo, del prójimo) y de representación (de uno mismo, de los otros) que actúan según las *fuerzas* en juego. Estas fuerzas redefinen –reorganizan y redistribuyen– las formas del mundo de los seres vivos: animales y humanos. La tesis de René Thom de que cualquier morfología es el resultado de atractores en conflicto y/ o relacionados entre sí mediante contrato se da en el contexto de una reflexión sobre

zoosemiótica y semiótica de la cultura. Al «si... entonces» hay que añadir un «si... pero».

–En el congreso de Venecia situó usted la cuestión del camuflaje dentro de una teoría de la eficacia. Y avanzó una hipótesis etimológica. ¿De dónde procedería el término «camuflaje»?

–La etimología es una figura retórica con la que intentamos incluir, en la morfología de la palabra, el significado que circula en los conjuntos discursivos. Para lograr este objetivo, nos servimos de todos los recursos del bricolaje.

El caso de «camuflaje» es discutido. Para algunos el término deriva de *cafouma*, vocablo de los siglos XVII-XVIII, valón, que significaría «arrojar una ráfaga de humo a la cara de alguien para desorientarlo, para ofuscarlo». Según otras fuentes el origen sería veneciano, de *camuffare*, «engañar», «embrollar», «esconder». En el siglo XV los *camuffi* del Rialto eran los ladrones de Venecia (Della Casa): tipos «astutos, traicioneros y despreciables». A mí, entre las varias etimologías disponibles, me parece poéticamente más eficaz la que deduce el término de *carmare*, verbo con la misma raíz que *carmen* y del que procede *charme* (el infijo con *-uffo* sería sólo una modificación de jerga). El camuflaje sería un encantamiento a que se somete a las cosas para que tengan un significado distinto del habitual. Es el equivalente del inglés *to get a spell*, «hacer un encantamiento». Me parece muy sugerente que *camuflaje* tenga la misma raíz de la que procede *carmen*, poesía.

–Tal como formula su argumentación, la interpretación del camuflaje no tiene nada que ver con el tema de la verdad o de la falsedad de la imagen. O mejor, el juego de la atracción recíproca entre apariencias, de los continuos simulacros que remiten el uno al otro, parecería suponer un desprecio hacia la oposición verdadero / falso de la filosofía. ¿El camuflaje permite considerar la imagen bajo otra perspectiva? ¿Qué instrumentos de reflexión y de

análisis introduce, en contraste con los sistemas usados por la tradición filosófica, para afrontar cuestiones de táctica y estrategia?

—Entramos en el núcleo del problema. El camuflaje interesa en un primer momento a los científicos, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, con los estudios sobre el comportamiento *animal* y especialmente sobre el componente aposemático en la entomología. De las mismas investigaciones sobre el significado de la comunicación animal deriva la discutidísima afirmación de que las abejas, por ejemplo, son insectos sociales dotados de lenguaje (Max Frisch).

En concreto, se trataba de entender el modo en que los insectos lanzaban a sus predadores señales repulsivas. El término «aposemático» tiene, desde 1890, una resonancia semántica. Designa el conjunto de medios utilizados por los mamíferos, y sobre todo por los insectos, como *tácticas* de defensa o como *estrategias* de acecho. La relación de conflicto entre predador o presa requiere necesariamente un conocimiento recíproco y cierta dosis de «complicidad». Puesto que para luchar hay necesidad de entenderse y puesto que los signos son manipulables, también es posible la reversibilidad de *roles*. Es decir que el predador adopta las características de la víctima, y la presa puede camuflarse de predador. Desde este punto de vista, lo que importa es que los signos utilizados sean, no verdaderos o falsos, sino eficaces. Lo que vale es la credibilidad del simulacro ofrecido al otro, los movimientos interactivos y los *regímenes de creencia y de sospecha* que desencadenan.

Se trata de cuestiones que se plantean en todos los casos de decisión interdependiente, como en los tratados de guerra y en la teoría de juegos. Omnipresentes, pero poco definidas, incluso en el mundo artístico de la pintura, de la arquitectura, del diseño y de la moda.

—En el terreno plástico, ¿los recursos de los que habla tienen unas características específicas?

—En primer lugar aprovechan la conformación de los cuerpos y cambian sus apariencias *ad hoc*. Pueden basarse, como en el caso de la cebra, del tigre, de la boa, en la ruptura de la forma, esto es en patrones «disruptivos», que comprimen o dilatan los volúmenes y modifican el contorno de los cuerpos, a través de la repetición de manchas o listas alternativamente claras y oscuras. Los más conocidos estudiosos del mimetismo animal, Henry Walter Bates y Fritz Müller, otorgaron además mucho valor a los factores cromáticos. Llegaron a teorizar una auténtica *semiótica de la dimensión cromática*, distinguiendo, en el universo de las mariposas, colores crípticos, que pueden ocultar, y colores semáticos y fanéricos, que actúan sobre el predador atrayéndolo o repeliéndolo. Su trabajo influyó de un modo importante, vía Bates, en las hipótesis evolucionistas de Alfred Russell Wallace, coautor, con Darwin, de la teoría evolutiva de las especies. Muchos estudios han puesto el acento en el aspecto visual, pero existen tácticas de camuflaje que aprovechan otros canales sensoriales, auditivos, táctiles, olfativos... La investigación nos revela aspectos de éstas cada vez más sorprendentes, como los ultrasonidos con que las falenas nocturnas interceptan y desvían las señales de los murciélagos.

—*¿Ayudaría por tanto el camuflaje a explorar los procesos de sentido que funcionan a partir de estrategias, tanto en el ámbito militar como en el arte?*

—Sí. Las estrategias de camuflaje, descritas con precisión en los estudios sobre el mimetismo animal, despiertan nuestra curiosidad por dos razones: 1) porque los artistas, desde el principio, se han visto envueltos en la investigación. Abbott Handerson Thayer, el primero en interesarse en el tema, fue un notable pintor antes de convertirse en el zoólogo que formuló las leyes del mimetismo. Él explica, por ejemplo, que los mamíferos son más oscuros en la parte de la grupa que en el vientre para facilitar el difícil encuentro



Fig. 1. Abbott Thayer, «Conejo», en *Concealing Coloration in the Animal Kingdom* (1909).

con el fondo (Fig. 1). II) Por otra parte, es la investigación científica la que en cambio está relacionada con las estrategias bélicas. Con Thayer hubo una primera indicación de la posibilidad de calcular los movimientos estratégicos examinando los colores en el reino animal. De 1909 es *Concealing Coloration in the Animal Kingdom: An Exposition of the Laws of Disguise Through Color and Pattern*, libro escrito a dos manos con su hijo, Gerald Handerson Thayer. Son investigaciones que debieron apasionar a Vladimir Nabokov, gran predador de mariposas, que –no lo olvidemos– dio el nombre del pintor zoólogo a la calle donde vive su Lolita, presa favorita del profesor Humbert Humbert: *Thayer Street*. Quien se opuso vivamente a Thayer fue Theodore Roosevelt, presidente de Estados Unidos, que, como gran cazador, tenía sus ideas al respecto y dudaba de que el arte pudiese aprovecharse de la observación directa. Como se sabe, durante la Primera Guerra Mundial, los cubistas –André Mare (Fig. 2), René Pinard, Raymond Duchamp-Villon, el hermano mayor de Marcel Duchamp– se dedicaron a transformar



Fig. 2. André Mare, «Cañón camuflado», Cuaderno de apuntes (1917).

los escenarios bélicos. En la Segunda Guerra Mundial todos los bandos utilizaron los servicios de especialistas en camuflaje animal para disfrazar uniformes y armas en los campos de batalla (en el norte de África, los ingleses recurrieron incluso a prestidigitadores y magos).

Ésta es la prueba de que el signo camuflado –por citar nuevamente a René Thom– es una imagen constante en el proceso estratégico. Yo, como agonista, observo para verificar, pero el antagonista, que se sabe observado, lleva a cabo una operación de enmascaramiento. El agonista intenta entonces una operación de desenmascaramiento, a la que pueden seguir otras de contra-desenmascaramiento. El encuentro / desencuentro de la predación, paralelo al juego de la seducción, se basa en estrategias recíprocas de repulsión o atracción que sufren con frecuencia una escalada, un torbellino de reversibilidad. Se conoce una singular observación de René Thom acerca de estos procesos zoosemióticos. El animal que caza se mueve como una presa, esto es alucinado por la imagen ansiada. La presa, entonces, puede camuflarse de predador; la mari-



Fig. 3. *Smerinthus Ocellata*.

posa, por ejemplo (Fig. 3), ante el pájaro amenazante abre de par en par ocelos que simulan ser sus ojos, y que hacen que el predador huya... como si él fuese la presa. Lo que hace ver la compleja reversibilidad simbólica que existe en las interacciones más elementales: las interacciones de la predación y la guerra, de la sexualidad y la seducción.

¿La fuerza de los débiles?

—De Thomas Sebeok a René Thom. Sebeok se mantiene anclado a una concepción referencialista de la relación con el mundo natural. Usted en cambio afirma que el camuflaje, en su dinámica, comporta la superación de una cierta concepción de la semiótica —de la teoría del signo— no sólo hecha para mentir, sino limitada al reconocimiento del objeto. Formaría parte de una semiótica de los procesos y de las estrategias, en la que el signo, que mantiene su importancia y su pregnancia, es un agente de persuasión y disuasión del otro.

—El *disrupting* es un buen ejemplo de esta interdependencia semiótica. Añado ahora la *dazzle painting* (Fig. 4)), que es un modo espectacular de pintar los barcos, con partes cubiertas de pintura y partes vacías y sombras y luces que se alternan y se interrumpen,



Fig. 4. Modelos de camuflaje *dazzle*.

con el fin de convertirlos en objetivos en movimiento difíciles de alcanzar. El camuflaje, que en este caso aumenta la visibilidad de los barcos, hace indecible su dirección. Entre los artífices de algunas de las mejores muestras de *dazzle painting* creadas en la Primera Guerra Mundial, se recuerda al general Norman Wilkinson, un apasionado de la pintura. La ingeniosidad del *dazzling* despoja a la evidencia referencial de su valor intrínseco y muestra que la percepción, el reconocimiento y la interpretación son procesos signícos que hay que entender dentro de unas estrategias. Para R. Thom la forma de la presa está definida por el pico del predador; incluso cuando consigue salvarse, la presa persiste en su ser, es decir en su forma. Si esta forma tuviese que cambiar, acabaría siendo corregida por el colmillo o por la garra.

—En el contexto de la definición del sentido a través de la mirada del otro, también Roger Caillois estudió el camuflaje atendiendo a diversos aspectos. Y llegó a distinguir tres tipologías: la invisibilidad, el disfraz y la intimidación. ¿En su opinión, qué ventajas ofrece esta distinción?

–Una de las estrategias fundamentales del camuflaje es *desaparecer*, convertirse en transparente o imperceptible. Como la transparencia de un pez en el fondo del agua. Un movimiento al que puede responder otro movimiento: ciertas sepias gigantes son capaces de crear difracciones visuales para hacer destacar el contorno de otros peces y restituir así su volumen. En este ámbito se puede situar también el arte de *esconderse*, de cubrirse aprovechando para ello distintos objetos de su medio. Es el caso de los cangrejos que acumulan y transportan sobre su caparazón pequeñas conchas. Hoy de los estudios sobre la invisibilidad humana se ocupan los físicos, que experimentan la posibilidad einsteiniana de hacer que los rayos de luz se desvíen de los objetos. Y también los artistas, algunos de los cuales visten curiosas capas a lo Harry Potter en las que se proyectan y hacen pasar, gracias a un dispositivo de grabación en circuito cerrado, las imágenes que tienen a sus espaldas, consiguiendo así, por sobreimpresión, efectos de transparencia.

La segunda estrategia es *convertirse en algo distinto*, distinto a uno mismo, a menudo gracias a un esfuerzo de exhibición llamativa: es lo que ocurre por ejemplo con el saltamontes que se convierte en hoja, cambiando totalmente de reino natural: del animal al vegetal. En la tipología del disfraz habría que incluir también el camuflarse de predadores: se dan casos muy curiosos de bancos de peces fluviales compuestos por una mitad de especies predatoras y otra mitad de presas disfrazadas de predadores. Respecto a estas formas de manifestación –la invisibilidad y el disfraz– Caillois ha desarrollado un trabajo excepcional, reanudado por otra parte por Deleuze y Guattari en *Mille plateaux* (1980).

El concepto de intimidación, en cambio, no me parece una categoría que pertenezca al mismo plano semántico: no tiene que ver, como las otras, con *hacer ser* o no ser. La parálisis, el efecto Medusa –la *Fulgora Leternaria*, muy bien descrita por Caillois, que pre-

senta un protuberancia vacía, semejante a una máscara— tienen que ver con *hacer hacer*. La intimidación, fuerza que actúa sobre otras fuerzas, y cuya lingüística pretendía escribir Barthes, es sólo una de las modalidades de la manipulación, junto con, por ejemplo, la provocación. Se puede recurrir tanto a la invisibilidad como al disfraz. Es el caso del tatuaje, que en algunas comunidades tribales es utilizado bien como expresión de identidad, referida a las imágenes de los antecesores, bien como estrategia en la agresión y la guerra, tensión antagonista en la frontera entre intercambio y homicidio (vv. Anne-Christine Taylor, «Les masques de la mémoire. Essai sur la fonction des peintures corporelles jíbaro», *L'Homme*, 165, 2003). La aeronáutica, por su parte, en las guerras mundiales adoptaba técnicas de disfraz, mientras que hoy prefiere las de invisibilidad. Hay aviones Stealth invisibles que escapan no sólo a la mirada, sino también al radar, a la detección electrónica.

—¿Las investigaciones sobre las técnicas de la invisibilidad o del disfraz servirían sólo para explicar el principio del camuflaje? ¿O llevarían a replantearse y a hacer evolucionar una teoría de la imagen? Hoy se presta mucha atención, por ejemplo, a los fenómenos de racionalidad local surgidos en situaciones críticas, en momentos de riesgo, de peligro, caracterizados por su rapidez e intensidad. También en estos casos, como justamente señalaba usted, la intimidación y la seducción forman parte de la persuasión.

—Hacen indispensable introducir una teoría de los puntos de vista en los estudios sobre la imagen. Las estrategias de camuflaje se conocen desde hace mucho tiempo, pero no han sido investigadas con rigor. En la cultura griega clásica, por ejemplo, se distinguían dos tipos de inteligencia: la lógica filosófica del *logos* y la retórica y sofística de la *metis*. Dentro de la *metis* los griegos identificaban la estrategia del *pulpo*, molusco atravesado, experto en camuflaje, que ve sin ser visto, ágil e impredecible, y que encuentra una vía de salida incluso en lo más enmarañado; y la ingeniosa del

zorro, animal astuto, especializado en la técnica de la inversión, en el arte de dar la vuelta a las situaciones. Pulpo y zorro –afirman Marcel Detienne y Jean-Paul Vernant (*Les ruses de l'intelligence*, 1974)– son animales «sofistas», dos prototipos de las estrategias del camuflaje. Tienen en común el que ambos atan y paralizan. Esas mismas habilidades se dan en *Zelig*, el hombre camaleón de Woody Allen, que para escapar a las agresiones a su identidad, multiplica los camuflajes convirtiéndose en otros. Curado de sus síntomas desde el momento en que encuentra un Yo áspero e intratable, serán los demás los que le acusen de disfrazarse constantemente. Los que le traten como el camaleón que ha dejado de ser.

–*La persistencia de la duda, la falta de éxito a la hora de encontrar una solución unívoca en la observación ¿sería entonces un ardid?*

–La cuestión de los equilibrios y de las crisis locales ayuda a profundizar en el tema. La inteligencia astuta del *camoufleur* no consiste en utilizar un engaño definitivo, que haga imposible la iniciativa. Le basta con empujar al enemigo a la *indecisión* el tiempo suficiente para «tomarle la delantera». El lepidóptero que consigue fabricarse unos ojos en la parte posterior de las alas espera que el predador crea que va a verlo huir en la dirección opuesta, con lo que lo engañará el tiempo suficiente para poder esconderse. La rapidez de la decisión, la posibilidad de «ganar el tiempo» necesario para poder huir y el desconcierto provocado por unos signos ambivalentes –«¿Son ojos? ¡No, no lo son!» «¿Es un animal, es una hoja?»– resultan ser esenciales. Es la táctica de distracción de la jugada imprevista. Hay un molusco, por ejemplo, que muestra dos ocelos en la extremidad posterior del cuerpo, pero huye inesperadamente en la dirección opuesta, donde están la cabeza y los ojos.

Evidentemente, estas estrategias cambian en función del tipo de mirada. En el mundo militar el camuflaje se ha impuesto por razo-



Fig. 5. Chili Williams, *Life*, 27 septiembre 1947.

nes que hoy llamaríamos «mediológicas», esto es por la adopción de nuevas *tecnologías de la visión*. Cuando el avión se afirma en los cielos de la Primera Guerra Mundial (Fig. 5), cuando la máquina fotográfica salta por encima de los «frentes» y empieza a recoger desde lo alto los dispositivos tácticos, sondeando su profundidad, aparece la necesidad de camuflar todo el territorio, y no sólo ya a los hombres, las armas y los depósitos. Máquinas cada vez más sofisticadas han creado trucos y secretos cada vez más ingeniosos y profundos. Ésta es la razón de que Dalí (Fig. 6) dijese que en la primera guerra mundial los grandes expertos del disfraz fueron los cubistas, mientras que en la segunda guerra mundial los grandes autores de camuflajes habrían sido los surrealistas.

—*Las artes contemporáneas siguen trabajando hoy sobre el camuflaje. ¿Qué elementos les interesa de él, según usted?*

—Los artistas con mayor visión ética y estética trabajan a menudo con el camuflaje. Se valen de su aspecto erístico —la retórica del conflicto— para subrayar irónicamente una característica de



Fig. 6. Salvador Dalí, *Busto invisible de Voltaire* (1943).

las sociedades actuales, que ya no son sociedades de represión, sino de *control*, de interceptación comunicativa. Figuras como Desirée Palmen ironizan, con el camuflaje, sobre el aumento vertiginoso del control, favorecido por los dispositivos electrónicos. Muestran que la forma de vida cotidiana, aparentemente pacificada, presenta en realidad características orwellianas, propias de *1984*. No se trata ya del «Big Brother», sino de una jauría de «hermanitos», un conjunto difuso de pequeños controladores que ejercen una vigilancia capilar sobre las ciudades y «peinan» los territorios.

Los artistas también responden de manera irónica al arte mismo y a sus fetichizaciones. Harvey Oppenhorth (Fig. 7), que entra en los museos y se disfraza de Rothko o de Matisse, aplanando los volúmenes de su cuerpo para conseguir una correspondencia de formas y colores con los cuadros, es un excelente ejemplo de la aversión al uso ritual del arte en la religión de los museos. Pero no es el único.

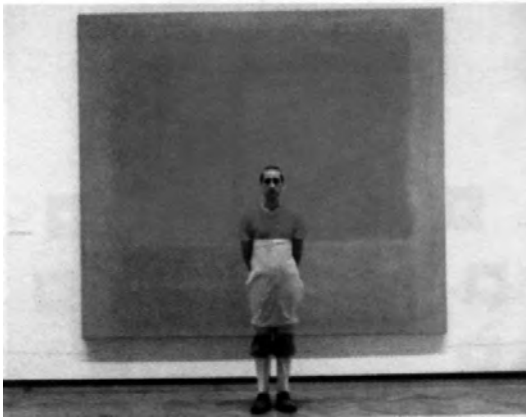


Fig. 7. Harvey Opgenorth, *Museum Camouflage: Mark Rothko* (1999).

—*Ha impartido usted un curso de Semiótica del arte en la Universidad de Arquitectura de Venecia partiendo de esos mismos argumentos. E insistía mucho en el papel de las vanguardias en la valoración del camuflaje.*

—Gertrude Stein cuenta que Picasso, viendo desfilan en París los cañones de la Primera Guerra Mundial, camuflados en talleres dirigidos por artistas cubistas, aseguró: «¡Esto lo hemos hecho nosotros!»

Las vanguardias, hoy ya «históricas», utilizan una terminología belicosa: «vanguardia» es una metáfora de la topología militar que indica una posición de primera línea en la lucha por transformar el arte y la sociedad. En este momento, sería interesante reconocer, junto a las realizaciones cubistas y a las anticipaciones surrealistas, el papel de los futuristas italianos (en 2009 se cumplirán cien años de la publicación, en *Le Figaro* y en francés, de su primer Manifiesto). Muchos futuristas, como Azari, el piloto que publicó con Marinetti el *Primo dizionario aereo italiano*, tuvieron experiencia de la guerra aérea —teorizada por el general Duhet— y de las nuevas técnicas para observar el campo del enemigo y para evitar ser detec-



Fig. 8. Tato (Guglielmo Sansoni), Imagen para el *Manifesto tecnico dell'Aeropittura*.

tado por éste. Tato, que más tarde firmaría junto con Marinetti el *Manifesto de la fotografía futurista* (1930), proyectó y construyó objetos-camuflajes. De 1930 es también el *Manifesto futurista dell'aeropittura* (Fig 8), en el que también intervino Tato. Ya en esta época los futuristas habían sacado todas las conclusiones de una estética de la aeropittura, y con ella de la fotografía, a partir de la tematización del camuflaje.

–Vejamos ahora los puntos fuertes de este Manifesto para hacer luego algunas reflexiones. En el documento el camuflaje aparece, en general, como un procedimiento funcional de creación de nuevas técnicas visuales; o como punto de partida para que éstas puedan realizarse.

Tato y Marinetti escriben: «Es necesario hacer realidad estas nuevas posibilidades fotográficas [...]. 16° El arte fotográfico de los objetos camuflados trata de desarrollar el arte de los camuflajes de guerra que tienen el propósito de engañar a los observadores aéreos».

–Es un punto que demuestra en qué medida el camuflaje depende de las respuestas elaboradas frente a las nuevas tecnologías

de observación y detección. Desde el punto de vista metodológico es evidente que los instrumentos de grabación, cámaras fotográficas y cinematográficas, son contruidos y lexicalizados, como señala Paul Virilio (*Stratégie de la déception*, 1999), sobre el modelo de las armas de fuego.

Marinetti declaraba, en el *Manifiesto tecnico della Letteratura futurista* (1912), que la idea de una «imaginación sin hilos» se le ocurrió mientras volaba sobre Milán. El motor hace descubrir al futurista *un nuevo tipo y significado de la imagen*. A esta mirada que surge del nuevo «litoral vertical» del cielo, se responde rediseñando todo el paisaje urbano y rural. Hoy, en una época ecológicamente correcta, sucede lo mismo. Expuesta a las nuevas tecnologías de control, la arquitectura camufla de verde edificios, industriales o residenciales, de escaso o dudoso valor artístico.

—«15º *La interpretación trágica o satírica de la actividad mediante un simbolismo de objetos camuflados*».

—El camuflaje puede provocar, cuando opta por el disfraz, expresiones trágicas y/o satíricas. Basta pensar en los tiradores de la Primera Guerra Mundial, disfrazados de árboles. O en el episodio, poco importa que sea inventado, del falso aeródromo inglés con aviones de madera, bombardeado por los alemanes con bombas de mentira...

—«5º *El drama de los objetos humanizados, petrificados, cristalizados o vegetalizados mediante camuflajes o luces especiales*».

—Una de las reglas fundamentales en los estudios del camuflaje animal se refiere, desde siempre, a la aplicación de las *sombras*. Sombras internas o proyectadas al exterior, aquellas que la pintura clásica italiana llamaba *sbattimenti*. Abbott Thayer, pintor y zoólogo, ha aportado datos que todavía hoy resultan sorprendentes. Es posible, en efecto, borrar las sombras con unas estrategias es-

pecíficas, denominadas no por casualidad «precautorias», o crear sombras nuevas, falsas. Se puede, pues, cambiar las sombras y modificar así la procedencia de la luz, lo que altera totalmente la percepción de un objeto o de un animal. La primera precaución que debe tenerse respecto a un blanco potencial es adosarse a algo que obstaculice la luz.

—Un aspecto que me inspira mucha curiosidad es el de lo fantasmagórico. Dicen los futuristas (punto 4º) que uno de los recursos del fotodinamismo es la «espectralización de algunas partes del cuerpo humano o animal, por separado o reagrupadas de manera ilógica». Es una forma de figurar la indecibilidad, con unas características que le son propias.

—La aparición de la fotografía permitió replantearse el concepto aristotélico de lo «diáfano». La foto permite la superposición de distintas imágenes creando efectos de transparencia recíproca. Son experimentos nacidos de las reflexiones sobre los movimientos de control en tiempo guerra. Pero junto a lo que Marinetti y Azari definen como «superposición transparente o semitransparente de personas y objetos concretos y de sus fantasmas semiabstractos con simultaneidad de recuerdo sueño» (11º), no hay que olvidarse de lo que aportan las variaciones de tono. Los buques del primer conflicto del siglo XX eran pintados de forma espectacular precisamente para confundir al enemigo e impedirle saber en qué dirección lanzar los proyectiles o hacia dónde mirar. Creo que, en aquella época, toda la reflexión sobre la fotografía estaba dominada no por una obsesión mimética, sino por las *estrategias de mimetización*. Así la fotografía pasa de una ideología de la representación —la foto como impronta luminosa sobre una superficie fotosensible— a una teoría de la construcción de formas complejas e interactuantes de visibilidad. Es lo que permiten hoy las tecnologías digitales.

—Esta visibilidad parece basada en el movimiento, que en el Fotodinamismo futurista entraña técnicas de agrandamiento, perspectivas y tomas oblicuas desde puntos de vista distintos, desproporciones, fusión de visiones desde arriba y desde abajo, compenetraciones... La imagen camuflada no es nunca estática; parece crearse, más bien, en momentos de tensión.

—La compenetración de espacios y cuerpos, llevada a cabo con ritmos discontinuos, intenta conseguir precisamente este efecto. Además de Balla, Russolo y Severini, es decir además del Futurismo que se inspira en la cronofotografía de Anton Giulio Bragaglia, existe otro Futurismo, el Futurismo «plástico» de Boccioni, en el que la figura atraviesa su contexto al tiempo que el contexto atraviesa la figura. El mismo objetivo se quiere lograr en las estrategias de camuflaje de guerra.

—¿Estas descomposiciones y recombinaciones en la relación figura / fondo dialogan con las leyes de la psicología de la percepción?

—Más todavía, son leyes elaboradas precisamente gracias al anclaje estratégico, con sus problemas exegéticos de lectura y de interpretación. No es casual que los fundadores de la Gestalt, Koffka, Köhler, Wertheimer, fuesen oficiales del ejército durante la Primera Guerra Mundial. Las reflexiones sobre la psicología de la forma, aun contando con el desarrollo autónomo de la serie científica, tomaron un radical impulso a causa de la dramática experiencia de la Gran Guerra. No toda la ciencia evoluciona de este modo —piénsese en la genética— pero en cualquier caso es cierto que las necesidades bélicas modifican los sistemas de representación científica y de presentación artística.

—En los últimos años se han montado bastantes exposiciones y hasta han aparecido Enciclopedias del camuflaje. ¿Qué piensa de la literatura publicada sobre el tema?

—Lo primero que me viene a la cabeza es el reciente *Camouflage* de Tim Newark (2007). También podría mencionar, además de los



Fig. 9. Andy Warhol, *Self Portrait with Camouflage* (1986).

estudios clásicos de Roger Caillois, los numerosos trabajos de Roy Behrens y el ensayo de Jean-François Bouvet *La strategia del camaleone* (2000), que es un texto de sociobiología. Más recientemente, Maite Méndez Baiges ha publicado en España un breve volumen sobre arte y camuflaje (*Camuflaje*, 2007). Personalmente, como semiólogo que estudia fenómenos de construcción, transmisión e interpretación del significado, creo que «camuflaje» es un término connotativo que a su vez engloba conceptos que habría que definir poniéndolos en relación unos con otros. Por ejemplo, las aproximaciones a los caracteres fanéricos o aposemáticos tendrían que describirse utilizando instrumentos de enunciación y de deixis de la mirada e insertándolas en un marco teórico más complejo. Una generalización de las definiciones permitiría extender los paralelismos a campos afines al del camuflaje.

Actualmente se sabe que los cambios en los uniformes de los soldados han suscitado un considerable *appeal* sobre la materia. Aquí es obligado que el semiólogo haga una divertida considera-

ción: a partir de los años sesenta se extiende una moda vestimentaria del camuflaje, que se sigue manteniendo hoy, y a la que dan relevancia artística figuras como Andy Warhol (*Self Portrait with Camouflage*, 1986, Fig. 9) y Alighiero Boetti (*Mimetico*, 1996). Durante la guerra de Vietnam, donde los uniformes de color caqui, de resonancias coloniales, fueron totalmente abandonados en favor del camuflaje multicolor, los lenguajes de la contestación política usan los mismos uniformes del conflicto. Los niños de las flores, desertores potenciales –y tal vez reales–, visten en la vida civil la mimética que rechazan llevar en la guerra. Una afirmación anti-frástica e irónica, como si los jóvenes americanos y europeos de aquellos años dijese: «Entremos todos en guerra, seamos todos los soldados que no queremos ser». Por medio de un fenómeno típico de la moda, esta opción, a medida que se generaliza, pierde su vena provocadora. Empieza a ser experimentada como gesto de adhesión a un estilo de vida literalmente «camuflado».

–¿En las prácticas del camuflaje hay aspectos que escaparían a la posibilidad de esconderse?

–Hay signos de pasión difíciles de camuflar. Pienso en un poema de Vittorio Sereni, «Frammenti di una sconfitta» (de *Diario d'Algeria*, 1947), que da testimonio de una experiencia vivida en primera persona del plural –con italianos de un campo de prisioneros aliado:

instrucciones y alarmas

*Decían los generales: /mimetizarse desaparecer/ confundirse amalgamarse
con el suelo /hacerse una vida de fronda /y nunca amarillear./;Pero el alma
de qué hojas / habrá que vestir para escapar / a la muda no vista observación
/ del ojo que descubre en cada uno /relámpagos de remordimiento y nostalgia?/Si pasa el estruendo de la destrucción /seamos cuerpos aplastados, /ros-
tros vueltos a lo alto sin honor.*

Escondese siempre, «hacerse una vida de fronda / y nunca amarillar», aun siguiendo órdenes de nuestros superiores. No es desde luego una prueba de coraje. En estas tres frases distribuidas en trece versos, el soldado, presa mimetizada, dispone de dos pares de ojos: los ojos visibles vueltos hacia lo alto, en dirección al predador –al que se puede engañar, pero a costa de perder el honor. Y el ojo invisible, el propio, un ojo de predador vuelto hacia el interior, que descubre dentro de sí –presa– «relámpagos» de pasiones: nostalgia y remordimientos, no mimetizables. Aquí el camuflaje es el lugar de una diferencia entre el modo de ser del poder y el modo de ser del deber.

Pero el signo está hecho para permanecer secreto; también el rostro franco es una máscara.

T. M.

Traducción: *Ambrosio Gómez*.