

Arqueologías del Futuro*

Archeologies of the Future

JOAN FONTCUBERTA

*Fotógrafo y Profesor del Depto de Estudios de Comunicación
Visual de la Universitat Pompeu Fabra/Barcelona
Plaza de la Mercé, 10-12 - 08002 Barcelona
fontcuberta@iponet.es*

Résumé En este ensayo sobre el librero Voynich y el manuscrito localizado en la biblioteca del Colegio Jesuita cerca de Roma, quiero hacer ver que la evidencia ya no subyace en la genealogía de la imagen; su significado es la mera proyección que hará el espectador. Bajo esta nueva deriva se diluye nuestra percepción de la geografía y de la historia, del lugar y del tiempo. Desprovistas del anclaje literario, las fotografías pueden significar cualquier cosa, pueden significarlo todo y nada. Por detrás de la aséptica presencia de las imágenes fotográficas está lo ilusorio de nuestra primera impresión. La intención es mostrar que la fotografía, retrabajada plásticamente mediante «fotogramas» (es decir, mediante las trazas que dejan los objetos sobre el papel fotográfico por la simple acción de la luz, sin la intersección de la cámara) es resto arqueológico del paisaje. Por esto, uno de los ejes de mi trabajo es la noción de palimesto, es decir, de la escritura encima de otra escritura, de dialéctica entre signos. El palimsesto es una estrategia que permite contraponer distintos aspectos de la experiencia visual. Construir el paisaje

* Artigo recebido em 10/11/2005. Autor convidado.

implica expresar el lugar y el lugar es el espacio hecho cultura, el espacio apropiado por la conciencia.

Palabras-chave palimpsesto, fotografía, paisaje

Abstract In this essay on the bookseller Voynich and the manuscript located in the library of the Jesuit College near Rome, I want to show that the evidence is no longer underlying the genealogy of the image; its meaning is the mere projection the spectator will make. Beneath this new deviation, our perception of geography and history, of time and space, is diluted. Deprived of literary anchoring, photographs may mean anything, may mean everything and nothing. Behind the aseptic presence of photographic images is the illusion of our first impression. The intention is to show that the photograph, molded through "photograms" (that is, through the designs that objects leave on photographic paper by the simple action of light without the intersection of the camera) is the archeological remains of the landscape. For this reason, one of the axes of my work is the notion of palimpsest, that is, writing on top of other writing, of a dialectic between signs. The palimpsest is a strategy that allows one to set up against one another distinct aspects of the visual experience. To construct the landscape implies expressing the place and the place is the space made into culture, the space appropriated by consciousness.

Key words palimpsest, photographic, landscape

La biblioteca Beinecke de Libros Raros de la Universidad de Yale conserva en sus fondos el manuscrito Voynich (rotulado con el número de catálogo MS 408). El libro fue donado en 1969 por un anticuario de Nueva York llamado H.P. Kraus tras fracasar en sus reiterados intentos de venderlo por una suma elevada. Kraus lo había adquirido a su vez unos años antes a Ethel Boole, viuda de Wylfrid Voynich, el librero que para la posteridad transfirió su nombre al célebre manuscrito. Voynich había nacido en Kaunas, Lituania, el 31 de octubre de 1865 con el nombre de Wilfryd Michal Habdank-Wojnicz.

Wilfryd Wojnicz estudió en las Universidades de Varsovia y San Petersburgo, doctorándose en química y farmacia por la Universidad de Moscú. Acosado por problemas políticos, fue encarcelado y en 1885 deportado a Siberia. Wojnicz padeció la privación de libertad y los trabajos forzados durante cinco penosos años, hasta que consiguió fugarse de su presidio en 1890. Entonces Wojnicz huyó a Alemania y se escondió en Hamburgo aunque era consciente de que el largo brazo de la

policía política zarista podía alcanzarlo también allí. En un arrebato de sensatez decidió vender su abrigo y sus anteojos para, con la mísera suma que consiguió, comprar su salvación: un pasaje de tercera a Londres clase en un barco de carga que transportaba grano polaco.

En Londres, Wojnicz se casó con una correligionaria irlandesa, Ethel, quinta hija del matemático y filósofo George Boole, (creador del Álgebra Booleana). Ambos compartían ideales revolucionarios y dedicaban la mayor parte de su tiempo a escribir encendidos panfletos que enviaban a Rusia, así como a traducir al inglés las obras de Marx y Engels. Wojnicz (que a estas alturas había anglicanizado su nombre y ya firmaba como "Voynich") comenzó a interesarse por los libros, manuscritos y catálogos antiguos. En este campo prosperó con brillantez y pronto estableció un importante comercio de libros raros en Soho Square nº 1, a donde acudían coleccionistas ansiosos de conseguir ejemplares valiosos.

En 1912, Voynich hizo un viaje de prospección a Italia con el ánimo de encontrar volúmenes antiguos para su negocio. En el curso de ese viaje recaló en la biblioteca del Colegio Jesuita de Villa Mondragone en Frascati, cerca de Roma. Revisando un arcón que contenía los libros que los curas estaban dispuestos a vender, le llamó la atención un volumen escrito en unos extraños caracteres que Voynich no pudo identificar. Pasando las hojas del manuscrito, observó que la mayoría de páginas estaban ilustradas con dibujos de diversas plantas, estrellas, mapas y figuras humanas, ninfas o mujeres desnudas. Entusiasmado con su hallazgo, Voynich compró el libro y se lo llevó a su negocio londinense. Intrigado por los extraños símbolos que componían aquella misteriosa escritura, Voynich fotografió cada una de las 246 páginas por el anverso y el reverso y envió copias a los más reputados lingüistas de su tiempo: ninguno de ellos fue capaz de identificar la lengua, como tampoco el juego de caracteres con el que el libro está escrito. Era sólo el comienzo de una de las historias más increíbles y uno de los enigmas más sorprendentes de la historia de la ciencia humana.

El volumen tiene un tamaño reducido: mide apenas 15 por 22 cm. Sus páginas son de vitela, una especie de pergamino hecho de cuero de cordero muy trabajado y fino, y todo el libro ha sido escrito por la misma mano con una caligrafía denominada "cursiva humanista", un estilo de escritura que estuvo en boga en Europa durante un par de décadas del siglo XV. El texto contiene más de 40.000 palabras y la mayoría de las páginas incluye ilustraciones. No consta título, fecha ni indicación del autor. No está tampoco dividido en secciones ni capítulos pero, en base a la naturaleza de las ilustraciones, los expertos lo han dividido tentativamente en cinco partes, denominadas Herborística, Astronómica, Geográfica, Biológica y Farmacéutica.

El origen del libro se remonta al reinado de Rodolfo II, monarca de Hungría, Bohemia y Alemania, que a la muerte de su padre en 1576 fue coronado además emperador, ocupando el serenísimo trono del Sacro Imperio Romano Germánico. El legado político de Rodolfo II es juzgado negativamente por los historiadores, pero en cambio se le reconoce un generoso mecenazgo a la ciencia; astrónomos como Tycho Brahe y Johannes Kepler se encontraban entre sus protegidos, pero también religiosos como Giordano Bruno (luego quemado por hereje), magos negros como John Dee y mistificadores, aventureros y falsarios como Edward Kelley.

De hecho, a lo largo de su vida, Rodolfo II se obsesionó más de lo normal por la astrología, la magia, la alquimia, la brujería y los objetos y libros extraños, que atesoraba en una enorme habitación, la *Wunderkammer*, de su palacio en Praga. En el inventario de ese gabinete de curiosidades imperial es donde aparecen por primera vez referencias al manuscrito Voynich. Con una larga historia hereditaria de demencia y antecedentes de depresión como muchos miembros de la Casa de los Austria, la salud del soberano fue decayendo sensiblemente hasta morir, casi loco y totalmente recluido, en su palacio de Praga en enero de 1612. En ese momento el libro cambia varias veces de manos y se conservan cartas y documentos referentes a repetidas tentativas de descifrar su contenido; sin embargo un siglo después al manuscrito se le pierde el rastro hasta que reaparece en el monasterio jesuita de Villa Mondragone.

Lo más desconcertante de este libro es que nadie hasta ahora haya podido entenderlo, más allá de las conjeturas inducidas por la interpretación de dibujos y mapas. De hecho se han barajado tres hipótesis: que se trate de un idioma desconocido (que podemos convenir en llamarlo “voynichés”); que sea un texto en clave; o por último, que consista en un fraude o en una broma de gran calado (aunque en este caso habría requerido una dedicación de tiempo y de ingenio de tanta magnitud que difícilmente concuerda con los parámetros del s. XVI). Para quienes han sustentados alguna de las dos primeras opciones, el primer intento serio de decodificación fue acometido en 1921, de la mano del Profesor Newbold de la Universidad de Pennsylvania. Newbold observó que cada carácter contenía unos trazos misteriosos, tan minúsculos que sólo podían ser vistos con lupas muy potentes o al microscopio. Creyó identificar esos trazos como propios del alfabeto griego, y concluyó que había un subtexto griego oculto por los caracteres desconocidos. Newbold realizó tres pomposas afirmaciones: que el texto griego microscópico era el verdadero contenido del Manuscrito Voynich, que éste databa del siglo XIII, y que su autor era Roger Bacon. Pero lo que el académico tomó por “trazos griegos” no eran más que, en realidad, grietas microscópicas en

la capa de tinta de los caracteres, provocadas por el mero paso de los siglos.

Los fracasos se sucedieron. En 1940 Joseph M. Feely y Leonell C. Strong, ambos criptógrafos aficionados, intentaron aplicar una técnica llamada “cifrado de sustitución”, que se reduce a asignar a cada carácter del texto una letra del alfabeto latino. Equivale a la simple técnica utilizada en *El escarabajo de oro*, de Poe. Según ellos lograron traducir a plena satisfacción todo el manuscrito, salvo que el resultado se antojaba un galimatías sin ningún sentido (al estilo de, por ejemplo: “El árbol bebe no tiene sin embargo marcan una dos casa sin altura babeante”). Al término de la Segunda Guerra Mundial, el equipo de criptógrafos que rompió el código de la Armada Imperial Japonesa se entretuvo bastante tiempo practicando el descifrado de textos antiguos encriptados: tuvieron éxito con todos menos con el Voynich.

En 1978 el filólogo aficionado John Stokjo aseguró que el texto estaba escrito en una variante del ucraniano al que se habían eliminado las vocales. Su traducción, desafortunadamente, no guardaba relación con las ilustraciones ni tenía que ver con situaciones de Ucrania o de su historia. Pero además gran parte de los pasajes parecían fragmentos surrealistas, como “La insoportable levedad del ser dispara una flecha al corazón con chocolate los churros agrios” (la traducción es mía). Un médico llamado Leo Levitov sostenía en 1987 que el documento habría sido obra de los cátaros, secta herética que floreció en la Occitania medieval; en consecuencia estaría escrito en una mezcla de palabras procedentes de varios idiomas, en una especie de glosolalia destinada a preservar ciertos mensajes secretos. Pero tampoco fue capaz de desvelar la incógnita de esos secretos.

A principios de los años 90 un equipo multidisciplinar de lingüistas, criptógrafos y especialistas en computación del MIT de Cambridge, MA, lo intentaron a su vez. Primero investigaron técnicas de encriptación que hubieran sido de uso común durante el más ancho rango posible de fechas de origen del Manuscrito Voynich: de 1470 a 1608. Una posibilidad muy consistente era la Grilla de Cardano, desarrollada por el matemático italiano Girolamo Cardano en 1550. Consiste en una tarjeta con ranuras recortadas; cuando se coloca la “grilla” sobre un texto aparentemente inocuo (pero escrito con una tarjeta igual), las ranuras permiten leer un texto oculto en el mensaje. Se aplicó informáticamente este método de plantilla sobre algunas páginas, modulando diferentes disposiciones de las ventanas pero todo fue en vano. Se aplicó seguidamente la Regla Kosta (ideada por el filósofo y ajedrecista del siglo XVII Anatoli Kosta), que permite destacar letras o sílabas cambiando de forma aleatoria su orden secuencial, como si en una partida de ajedrez, en cada movimiento, las reglas del juego cambiasen. Tampoco funcionó. Se apli-

caron las Redes de Gauss-Leboyer, las Escalas Fractales de Mandelbrot y muchas otras refinadas técnicas de nuevo cuño científico. Pero el texto continuó impenetrable.

El único resquicio abierto, la única luz obtenida dentro de tantas sombras, la obtuvo un hacker llamado John Stathatos. Stathatos intuyó que, para dificultar la labor del descifrador, cada sección del libro seguiría un código distinto; para ello decidió empezar concentrándose en la de menor extensión: la de geografía. Su metodología de análisis consistió en empezar a trabajar con las imágenes, considerando que tampoco eran diáfanas sino que encerraban a su vez una interpretación oculta. Supuso seguidamente, a juzgar por ilustraciones que parecían planos y diagramas cartográficos, que el texto que las acompañaba debía señalar alguna ruta o indicar el emplazamiento de algún lugar. El proceso le ocupó durante meses, sometiendo aquellos dibujos a todo tipo de exámenes y pruebas. En un momento inesperado, como siempre suele suceder, surgió el “Eureka!”. Primero pasó una imagen por un filtro azul, con lo que toda la información azulada desaparecía y por contra se resaltaban las líneas rojas; con esta operación el diagrama se clarificaba aunque seguía careciendo de toda lógica. Pero luego aplicó un filtro de distorsión anamórfico (Stathatos utilizó directamente un filtro del Photoshop pero en el siglo XV o XVI se valdrían de espejos deformantes) y para su sorpresa empezó a conseguir contornos vagamente reconocibles: el territorio toscamente cartografiado de Asia Menor y sus alrededores. Indagó en las secciones de cartografía antigua de diferentes universidades hasta dar con los mapas de Johannes Blaeu, que aunque datados en el siglo XVII se asemejaban sobremedida a los resultados que él mismo obtenía tras aquellas intervenciones.

El primer mapa del manuscrito descifrado por Stathatos cubría un área del sur de Asia (en Blaeu: *Persia sive Sophorum regnum*), claramente reconocible todavía en la actualidad como el moderno Iran, mostrando un imperio repartido por todo el interior en las rutas comerciales hacia Oriente. La Persia coetánea de ese plano proveía a Europa de delicadas alfombras, tapices, diamantes, turquesas y perlas, procediendo estas últimas de las islas del Golfo de Bahrain (por eso los portugueses y más tarde los ingleses establecieron factorías al sur de Ormuz, abriendo sus ciudades — durante el reinado del Sha Abbas I — a comerciantes extranjeros y mercaderes, principalmente a ingleses y holandeses, obteniendo éstos últimos un monopolio en el comercio de la seda en 1645). Los siguientes mapas fueron descifrados con idéntico procedimiento aunque a veces debía utilizarse un filtro rojo y cambiar las potencias angulares del anamorfismo. Emergieron así representaciones gráficas de áreas reducidas como las zonas bordeando el mar Caspio (Mare de Sala de Bachu olim Hyrcanum sive Caspium) o de grandes extensiones,

como todo el imperio de los tártaros (Tartaria sive Magni Chami Imperium). Lo más sobresaliente era que los diagramas del manuscrito señalaban puntos que debían corresponder a ciudades y a montañas; algunos de estos topónimos deberían ser fáciles de identificar por su ubicación, y entonces su nombre en latín (lo más probable) o en alguna otra lengua permitiría comparar su equivalencia en el código voynichés. Stathatos identificó algunos de los núcleos urbanos que jalonaron las expediciones de Alejandro Magno y los viajes de Marco Polo: Azzanathkona, Daedala, Gauzaka, Tigranocerta, Arkiotis... Lugares todos ellos de resonancias míticas y de viejos esplendores.

Cuando se tomaba como base de esos topónimos el latín, las equivalencias permitían traducir algunas frases que parecían referirse a La Tabla Esmeralda, el famoso texto alquímico que había sido traducido del árabe al latín por Anasthasius Kircher en el s.XVII. Si en cambio se utiliza como base el alemán, algunas traducciones posibles conducen a extraños acertijos del estilo: "Donde el Resplandor levantó su morada, allí reposa el arcano".

Sea como fuere, Stathatos se detuvo de ahí, no consiguió avanzar más a pesar de haber organizado incluso costosos y esforzados viajes a las ruinas de esas ciudades, buscando en su memoria algunas pistas nuevas que ayudaran a esclarecer esos jeroglíficos. Las magníficas fotografías tomadas en el curso de esas expediciones dan testimonio de su paso por esos parajes. Pero resultaron sudores en balde: el voychinés siguió resistiéndose con firmeza a la inteligencia y a la tecnología más sofisticada de los humanos, como un desafío a nuestros propios límites. Quien recoja el testigo y asuma el reto ya sabe a donde debe acudir: item MS 408, Biblioteca Beinecke de Libros Raros de la Universidad de Yale, New Haven, CT.

A modo de epílogo

El relato que antecede contiene pasajes de ficción pero es sustancialmente verídico. John Stathatos no es un hacker sino un artista, aunque muy a menudo las dos categorías pueden confundirse. Stathatos es el autor de *El libro de las ciudades perdidas*, que no constituye un capítulo del manuscrito Voynich (aunque eso sea puramente accidental y negligible) sino una aventura epistemológica densa en matices y en lecturas. Stathatos reseña con fotografías y escritos un laberinto borgesiano de ciudades desenterradas. Algunas existieron fehacientemente en tiempos remotos; otras son citadas en las leyendas, en la mitología o en textos arcaicos de dudosa cientificidad; otras sólo son producto de la mente fantasiosa del artista. Pero el libro las equipara a todas en tratamiento y corresponde al espectador discernir el estatus de cada una de ellas.

Otros artistas contemporáneos han planteado la recuperación de civilizaciones perdidas; recordemos las falsas maquetas arqueológicas del escultor Charles Simmonds o los falsos *mandalas* de Richard Purdy; en el ámbito de la estricta creación visual sobresaldrían las arquitecturas virtuales de James Casebere y Thierry Urbain. De éste último en concreto, la serie *Babylone* puede interpretarse en una clave en la que, como en Stathatos, el sarcasmo suple a la melancolía. Palacios, bibliotecas y templos de una *urbe* considerada en la antigüedad como una de las siete maravillas del mundo aparecen ante nuestros ojos siguiendo los patrones de la documentación arquitectónica y arqueológica, con impecables juegos de luces, líneas y texturas, como siguiendo al dictado la normativa que estableciera Violet le Duc para la fotografía de monumentos en el siglo XIX. Estelas, tabletas y cosmografías completan un álbum que alude al esplendor pretérito de Babilonia, a su culto a las ciencias y a las humanidades, al refinamiento de Hammurabi y Nabucodonosor. Pero detrás de la aséptica presencia de estas imágenes se dispara nuestra alarma interior: nadie pudo haber fotografiado tales lugares, ninguna cámara presenció la suntuosa elegancia de los jardines colgantes. Descubrimos entonces lo ilusorio de nuestra primera impresión y comprendemos que Urbain utilizó, a escala reducida, la misma técnica de decorados y maquetas con que Hollywood ha ambientado sus *peplum* repletos de efectos especiales. El punto de vista de la cámara elude la realidad de un *kit* de montaje con el que el fotógrafo, encima de la mesa de estudio, ha elaborado ese bricolaje histórico para retrocedernos a la cultura mesopotámica. El resultado es una arqueología tan deseable como imposible, la ficción poética que encierra el anhelo utópico de retener un tiempo muerto.

Sin embargo, *Babylone* se sitúa en el marco de una simulación fácilmente detectable que sirve básicamente de coartada a un trabajo plástico. “El libro de las ciudades perdidas”, en cambio, se decanta por un planteamiento mucho más minimalista y conceptual, renunciando a la exuberancia plástica para concentrarse en la pura reflexión. En lo fotográfico el proyecto de Stathatos evoca a los pioneros del documentalismo de viajes como Maxime Du Camp o Francis Frith. Los textos, paralelamente, impregnados de copiosos datos, manifiestan su deuda con Borges y con la sabiduría antigua. Se trata de invenciones literarias repletas de citas y referencias bibliográficas que, como el relato del manuscrito Voynich, ponen a prueba cualquier enciclopedia: Charax, Ptolomeo, los Pseudo-Aristeas, una traducción china del Milandapanba, los Tabakat-i-Nasiri, etc. En algún caso los datos son rigurosamente ciertos, pero lo más frecuente es que la erudición se alterne con el delirio. Pero, sobre todo, en lo literario Stathatos remite ostensiblemente a Italo Calvino y a su poético libro sobre las *Ciudades Invisibles*.

En este texto de cita obligada Marco Polo ofrece a Kublai Jan, emperador de los tártaros, un recuento de ciudades maravillosas que habría conocido a lo largo de sus recorridos a través de Persia, Tartaria y China, y establece una clasificación según la cual las ciudades se dividen en dos clases: “las que a través de los años y las mutaciones siguen dando su forma a los deseos y aquellas en las que los deseos, o logran borrar la ciudad, o son borrados por ella”.

Se trata obviamente de ciudades borradas por los deseos las que engrosan el catálogo de Stathatos y la cuestión sería de qué modo podemos restablecer el equilibrio con los sueños y recuperarlas. Probablemente ya no podremos; tal vez tan sólo alcancemos a salvar algunos de sus indicios, una parte de sus ruinas, que vuelven a hacerse visibles frente al ojo escrutador del fotógrafo.

Para no escatimar al lector el placer de descubrir por sí mismo la riqueza de los matices que *El Libro de las ciudades perdidas* entraña, querría sólo dirigir la atención sucintamente a tres niveles de consideración: el concepto de paisaje, la ontología de la fotografía y a cierto imaginario de la cultura contemporánea. En primer lugar Stathatos parece ironizar simultáneamente sobre el género romántico de “paisaje con ruinas” y sobre la noción de *lieu de memoire* de Pierre Nora. En efecto, la nostalgia rebota en la vacuidad de los parajes desérticos que la cámara nos ofrece, al igual que el magma de vivencias colectivas que esos lugares pretende acumular (fundación, celebraciones, guerras, gloria, oca-so...) deviene pura quimera. No hay historia ni memoria escondida tras esas piedras. El paisaje se despoja de la dimensión temporal para relucir su esqueleto de formas esenciales, porque el paisaje no pertenece al universo de las cosas vivas sino al universo de las formas vivas. Construir el paisaje implica expresar el lugar y el lugar es el espacio hecho cultura, el espacio apropiado por la conciencia. La crisis del paisaje como género surge al cuestionar bajo qué dispositivos ideológicos, culturales y estéticos el entorno se articula justamente como paisaje.

Por su parte las imágenes rebosan ambigüedad y contradicen el principio de “identificación del lugar” que supuestamente atribuimos a la fotografía documental: vemos paisajes anodinos, mares de roca y arena que tanto podrían pertenecer al Medio Oriente como al planeta Arrakis... Muchos aparecen salpicados con alguna ruina prosaica pero resulta imposible discernir si se trata de ruinas auténticas o de ruinas artificiales; el ángulo de visión es excesivamente amplio y los restos arquitectónicos se esconden minúsculos en el dilatado diálogo de montes y llanuras.

El texto, por contra, rebosa la minuciosidad erudita de la que carece la imagen. La precisión de la palabra contrasta con la información confusa y equívoca de la imagen. Desprovistas del anclaje literario, estas fotografías pueden significar cualquier cosa, pueden significarlo todo y nada.

Stathatos nos muestra como en su naturaleza íntima la fotografía nos fuerza a la interpretación. Como en los noticieros televisivos y en la prensa, la alianza de imagen y palabra ha sufrido una dislocación que incide en las políticas generadoras de sentido y en su control. La evidencia ya no subyace en la genealogía de la imagen; su significado es la mera proyección que hará el espectador. Bajo esta nueva deriva se diluye nuestra percepción de la geografía y de la historia, del lugar y del tiempo. Puede que a Stathatos le guíe el verdadero afán del arqueólogo, pero como en Borges se trata de una excavación que no se hace sobre el terreno físico de rocas y polvo sino en la biblioteca, profundizando en las raíces de nuestro conocimiento y de nuestra cultura.

Una cultura que hoy se recrea en la desmemoria histórica y en la ficción. *Bestsellers* mundiales como el Código Da Vinci de Dan Brown o Alexander de Gisbert Haefs ilustran esa atracción hacia el pasado como reconstrucción orientada al consumo y al entretenimiento. Los paisajes de que nos hablan describen las mismas regiones assoladas hoy por guerras “preventivas”, por campañas virtuales que eluden el testimonio independiente de la opinión pública y se presentan como espectáculo, como meros efectos de video-juego. Nos ofrecen construcciones icónicas para una guerra icónica, escenarios inexistentes para una guerra inexistente. Una guerra que no existe para los *media*, sólo existe para las víctimas. Las panorámicas de Stathatos reflejan esos mismos lugares y en su desnuda sobriedad nos alientan a rechazar decididamente todo atisbo de espectáculo.

Tal vez Marco Polo, en la magnífica encarnación de Calvino, fuera en realidad un fotógrafo disfrazado de mercader: su capacidad de observación era fotográfica, su memoria era fotográfica, su facultad descriptiva era fotográfica... Siete siglos después John Stathatos parece haber tomado su relevo rehaciendo un periplo que ya no recorre la ruta de la seda para hacerse con las maravillas de Oriente sino que, como escribe Yves Abrioux, sortea “el campo de minas en que se ha convertido la comunicación planetaria” para seguir movilizándonos nuestra inquietud y nuestra inteligencia.