

IMÁGENES QUE ANALIZAN IMÁGENES. LA POÉTICA DE FERNANDO BRYCE

GONZALO PORTOCARRERO

I

En su proyecto «Dibujando la historia», Fernando Bryce nos sorprende con el poder revelador de su arte. Lo que se presenta como un conjunto de copias resulta ser una suerte de reconstrucción radiográfica de una época y una sociedad. Para llegar a este resultado, Bryce ha procedido a una doble depuración. Primero, entre los millones de imágenes que forman el corpus visual de una época, algunas han sido seleccionadas como representativas. Es decir, como condensando muchas otras imágenes. Esta selección implica un conocimiento de la historia pero también un abandonarse a la intuición. Además, segunda depuración, estas pocas imágenes que representan a todas las otras, han sido, a su vez, copiadas en dibujos hechos con tinta china. Entre el original y la copia hay una estilización que implica desprenderse de una serie de detalles para concentrarse en —digamos— lo esencial de la imagen. Entonces gracias a estas colecciones de copias accedemos a lo que podemos llamar el espíritu de una época y una sociedad. Al aire de familia que se reproduce en sus más diversas manifestaciones. Y las colecciones de Bryce dan cuenta de diversos períodos y colectividades: empezando por la historia moderna, y reciente, del Perú; pero proyectándose a espacios-tiempos tan diversos como la España de la guerra civil, la Alemania de la expansión colonial o la Europa previa al desencadenamiento de la Segunda Guerra Mundial. En todos estos casos los dibujos de Bryce reproducen imágenes de registros muy distintos. Avisos de publicidad cinematográfica, primeras planas de periódicos, fotos de revistas; la expectativa es que en todos estos campos está latiendo una misma presencia.

Ahora bien, estos dibujos que copian, y desnudan, imágenes emblemáticas nos enfrentan a la desconcertante constatación de que la realidad que la imagen pretende representar no es un hecho natural, si por tal entendemos algo puramente objetivo. Es decir, al mirar los dibujos descubrimos que en el trasfondo de la imagen copiada está presente, trabajando, una fantasía que es la que modela y da forma a un real al que solo podemos acceder a través de la mediación de la imagen y la fantasía que la genera. Y el trabajo de copiado, por medio de la depuración de lo accesorio, hace más visible esa fantasía. Es decir, la simplificación de la imagen a la que nos lleva la copia hace visible el meollo ideológico del original, de manera que somos más conscientes de su carácter construido, arbitrario y contingente. Despojar a la imagen de su aura de representación fiel y objetiva significa, finalmente, percibir en ella el deseo que le da forma, que explora lo real para fijarlo como esa realidad que todos tendemos a asumir como hecho indudable y natural.

Claro que plantear que la imagen puede ser anterior a la realidad es una afirmación que contraviene el materialismo ingenuo del sentido común. Se trata de una afirmación contraintuitiva pues, usualmente, la imagen se define como un ser de segundo orden, una superestructura, una representación de algo que ya existe. No obstante, hace ya tiempo que el pensamiento crítico se encuentra por todas partes con el potencial instituyente de la imagen, con su capacidad para dar forma a la realidad. «La imagen es la causa secreta de la historia», decía José Lezama Lima.

Al revelar la copia el esqueleto ideológico de la imagen podemos sentir algo de escándalo y de temor. Nos hiere lo obsceno y lo siniestro. Y es que en la depurada sencillez de la copia asoma, impúdicamente, el deseo de poder que anida en la imagen original. Un deseo de poder que pone en evidencia que la imagen dista de ser la captación de una realidad ya dada, que ella es ante todo el espacio donde una mirada ha moldeado lo real.

Descubrir en la «sólida realidad» la presencia de lo imaginario significa poner al descubierto a un sujeto que pretende ocultarse, encubrirse como un «ladrón en la noche», desvanecerse en su creación para que esta pueda comparecer como hecho objetivo, pura representación. Y la copia que hace visible este descubrimiento puede resultar obscena porque nos confronta con la manipulación que está en la raíz de la imagen. Una manipulación al servicio de «bajas pasiones», de «goces ilegales». La copia hace evidente la morbosidad del original. Pero para que todo esto no suene terriblemente abstracto tomemos un ejemplo: el dibujo que copia la portada de la revista *Kolonie und Heimat* ('Colonia y patria'; figura 1).

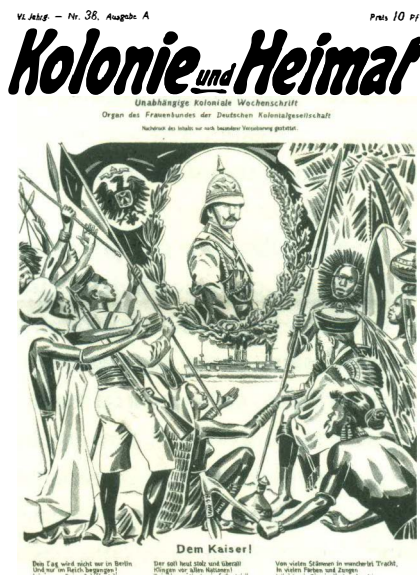


Figura 1. Fernando Bryce. *Kolonie und Heimat*. 2008.

El supuesto de esta imagen es el deseo de poder sobre el otro, deseo que lleva a una imagen degradada de ese otro que es, al mismo tiempo, un endiosamiento del sí mismo que se define, precisamente, en contraste a ese otro inferiorizado. Como se sabe, Europa construyó su identidad de continente civilizado en la medida en que proyectó sobre los pueblos no occidentales todo el ímpetu de su propio y negado salvajismo. Y esta dicotomía, civilización-barbarie, está en la raíz de las narrativas que fundamentan la colonización como esfuerzo civilizador. El otro de Europa es construido como objeto defectuoso pero perfeccionable por la acción colonial. La acción colonial, y el deseo de poder que la nutre, se presentan entonces como los factores de redención de los pueblos no civilizados. Pero, otra vez, esa acción colonial no está, como se pretende, dirigida por motivaciones idealistas. Está, sobre todo, al servicio de goces ilícitos y obscenos (la rapiña, la crueldad) que se postulan, sin embargo, como justificables en tanto se dan en una realidad diferente a la europea, en un mundo sin ley, incivilizado. En esas circunstancias, solo mediante acciones drásticas que se fundan en las «bajas pasiones» sería posible construir la legalidad. Pero esta justificación del exceso no puede asumirse en forma tan descarada pues en este caso se estaría negando el autocontrol civilizado que justifica al sujeto colonizador. De esta manera se pone

por delante una imagen de orden y benevolencia que justifica la acción colonial y que oculta los goces ilícitos del sujeto colonizador.

En la imagen del *Kaiser* de la revista *Kolonie und Heimat* se hace evidente que el emperador alemán es puesto en un lugar normalmente reservado a lo sagrado. Él aparece como una divinidad poderosa que conmina a los pueblos primitivos a una sumisión radical. Esta pretensión, a la vez serena y altanera, tiene como fundamento el presentarse como portador de la civilización que beneficiará a la gente bárbara.

El emperador tiene uniforme militar y su cuerpo está de perfil. Pero como tiene volteada su cabeza, resulta que está devolviendo la mirada a quienes contemplan su imagen. Y, en la parte de abajo, fuera del campo de su visión, pero no de aquel del observador de la imagen, están, como corresponde, los pueblos primitivos. Africanos, asiáticos y árabes le rinden, cada uno a su manera, una rendida pleitesía. Sus gestos de aplauso y adoración avalan el aire de resuelta superioridad del *Kaiser*. Es como si todos los pueblos subalternos reclamaran con entusiasmo su presencia. Y este reclamo vendría a significar confesión de su inferioridad, pero también de su perfectibilidad. Serían gente bien dispuesta al progreso a través de la servidumbre.

Pero en la copia de Bryce hay algo que no encaja del todo, que excede la propuesta de pueblos primitivos que reconocen a su amo porque se dan cuenta de su radical inferioridad. Me refiero desde luego a la presencia del navío acorazado de donde sale el humo que se trenza para formar esas hojas de laurel que glorifican el retrato de su majestad imperial. Ese navío desmiente la narrativa idílica que justifica al colonialismo. La violencia está en el centro de la relación colonial. Y la imagen no puede dejar de registrarlo. Entonces llegamos a la ambivalencia de la imagen. El colonialismo pretende imaginarse como una fuerza benéfica capaz de lograr pacíficamente la sumisión de los pueblos primitivos. Pero esta pretensión resulta desmentida en la misma imagen por la discreta pero central presencia del navío acorazado. En la realidad lo que prima es lo que la imagen trata de ocultar; es decir, la violencia y la salvaje explotación a las que son sometidos los pueblos no occidentales. Pero, claro, en el espacio público lo que domina es la imagen benéfica que trata de tapar el salvajismo de la acción colonial, de sus motivaciones más fuertes, de sus resultados más significativos.

Ya aquí puede notarse, tal como señala Bhabha, el carácter contradictorio del colonialismo, pues este pretende justificarse como un esfuerzo civilizador, cuando, al mismo tiempo no hace más que perpetuar las diferencias entre los «colonizadores» y los «colonizados». Es decir, el colonizador se propone como

modelo del colonizado deseando, sin embargo, que nunca se borren las fronteras que los separan. Entonces, por más que los impulse a la imitación, siempre se identificará algo en los colonizados que los diferencia de sus maestros y guías. Al punto que cuanto más éxito tiene el esfuerzo del colonizado tanto más amenazante y ridículo aparecerá a los ojos del colonizador.

Lo que el dibujo de Fernando Bryce pone en evidencia es que el artista que ha creado la imagen está tratando de hacer propaganda a favor del colonialismo entendido como la relación natural entre pueblos que son tan diferentes en términos de su grado de civilización. No obstante, la propia imagen, aunque en forma velada, autoriza el uso de la fuerza en caso de que los pueblos primitivos se resistan al papel que naturalmente les toca cumplir. Hasta puede pensarse que el acatamiento gozoso que la imagen presenta resulta de una imposición violenta anterior. Ahora bien, la propaganda está destinada a persuadir, a crear un público que hace suya la pretensión colonial en su anverso y reverso, en su cara de misión civilizadora y en su sello de despojo y violencia. Se trata de inducir a que la gente vea en la imagen una posibilidad deseable, algo que tiene que imponerse pues corresponde a la lógica de las cosas, a las leyes que rigen el mundo. La empresa colonial se naturaliza como la lógica expansión de lo civilizado, de la razón y el poder, sobre lo otro, lo que de por sí es irracional y carente de ley.

A través de la copia de Bryce, la imagen original ya no puede ser postulada como representación, o realidad segunda. La copia restituye las evidencias de la autoría en la producción de la realidad.

II

Pero vayamos con más calma y detalle. Bryce ha repetido que su método es el «análisis mimético». El proceso de copiado no es una operación pasiva sino que implica una deconstrucción o análisis de la imagen original. Para saber qué significa esta deconstrucción podemos remitirnos al siguiente ejemplo, tomado de la colección «Atlas Perú»¹ (figura 2).

¹ La colección de dibujos «Atlas Perú» fue publicada en cinco tomos por Fernando Bryce y Jorge Villacorta el año 2005, e impresa en Erba Gráfica.



El Proceso Evolutivo hacia el Progreso, que se va registrando en las ideas y usos de los Vicosinos. Se refleja claramente en el gradual cambio de vestimenta en los niños que van a la escuela.

Figura 2. A la izquierda, foto de la revista *Fanal*; a la derecha, Fernando Bryce. *El proceso evolutivo* ... 2000-2001. Tomado de: *Atlas Perú*.

Se trata de una imagen que copia una foto aparecida en la revista *Fanal*. Esta foto es parte de un informe sobre la marcha del proyecto de antropología aplicada en el pueblo andino de Vicos. El informe relata los decisivos progresos logrados por la población gracias a la ayuda desinteresada de la cooperación internacional. Se trata de impulsar a los pobladores a dejar sus arcaicas costumbres para incorporarse a la modernidad.

Ahora, comparemos la foto con el dibujo que la copia. Es evidente que algo se gana y algo se pierde con el «análisis mimético». En el paso de la foto al dibujo se dejan de lado muchos detalles, de manera que la atención puede concentrarse en aquello que el artista considera lo esencial. En el caso que comentamos, se pierde la individualidad de los niños expresada por los arreglos de sus vestidos y, sobre todo, por lo peculiar de la mirada de cada uno. Los niños dejan de ser personas concretas para convertirse en tipos. Es decir, en miembros representativos de una colectividad compuesta por todos los individuos singulares que pueden reconocerse en la estilizada apariencia lograda por los dibujos.

No obstante, antes de continuar, habría que decir que la expresión «análisis mimético» resulta paradójica, pues si el ideal de la mimesis o copia es la fidelidad absoluta al original, entonces la mimesis excluye cualquier análisis y se limita a ser

una reproducción que, en el límite, no puede distinguirse del original. Entonces, para ser realmente analítica la copia no puede ser totalmente mimética. La copia depura, simplifica el original, y en este proceso concentra nuestra mirada en aquello que resulta lo más característico.

Volvamos, otra vez, a lo que se pierde. La mirada del niño «menos evolucionado» revela vulnerabilidad, temor, acaso una demanda de compasión y piedad que, la verdad, no deja de herir, al menos a quien escribe estas líneas. No hay orgullo en esa mirada, lo que queda resaltado en la foto es la conciencia atormentada de una radical inferioridad. No se trata de una expresión estable y firme, como la de sus compañeros. Su puchero o mohín pone en evidencia una fragilidad que interpela, un rostro que espera una respuesta. Significativamente la mirada del niño no se dirige a la cámara como lo demandan las reglas que prescriben la «pose correcta» que sí son seguidas por los niños «más evolucionados». En todo caso en la foto queda claro que una de las diferencias más notables producidas por la «evolución» es la seguridad, la firmeza y la postura marcial de los niños que van a la escuela. Estos comparecen frente a la cámara en una actitud de tranquilidad y orgullo, su mirada está marcada por el deseo de corresponder a lo que se supone que debe ser la mirada de un escolar que está «progresando». Entonces esa mirada está más uniformizada, como también lo está su vestimenta. Por otro lado, se pierden detalles del arreglo personal. En la foto es visible que el niño «menos evolucionado» no usa zapatos y que su vestido es penosamente harapiento.

Y, preguntemos ahora, ¿qué se gana? Dejar de lado los pormenores facilita poner en evidencia la mirada «neocolonial progresista», una perspectiva observable a través de sus efectos, de la constitución de un orden jerárquico que se naturaliza como de suyo evidente y que temporaliza la realidad, pues mientras que el niño harapiento queda asociado al pasado que está siendo superado el niño uniformado representa el futuro de progreso que es posible lograr mediante la educación.

No es que el dibujo sea totalmente distinto a la foto original. Pero tampoco es una copia exacta. Lo que la omisión de los detalles hace posible es concentrar la atención en algo que está en el inconsciente de la perspectiva que produce la foto «original». Es decir, otra vez, la llamada representación no es —como pretende— el apresar una realidad preexistente, sino que es la misma producción de la realidad. La imagen organiza la realidad, es la condición de la representación. Entonces, la foto es la ilustración de una perspectiva que moldea la realidad. El proceso a través del cual la ideología crea la realidad es por tanto aquello que el dibujo pone en primer plano.

III

En el mismo informe sobre Vicos de la revista *Fanal*, vemos otra foto y, al lado, su copia (figura 3).



**VICOS : experimento
antropológico**



El joven lugareño Fausto Sánchez, yendo contra las tradicionales costumbres de su pueblo, ha aprendido ya a utilizar los servicios del médico.

Figura 3. A la izquierda, foto de la revista *Fanal*; a la derecha, Fernando Bryce. *Vicos: experimento antropológico*. 2000-2001. Tomado de: *Atlas Perú*.

En este caso el proceso de copiado des-individualiza al personaje del retrato, lo presenta como el tipo que la foto quiere ilustrar. Es decir, el dibujo realiza lo que la foto pretende. En el original el joven lugareño Fausto Sánchez comparece como una nueva, y más evolucionada, especie antropológica. Aquella que: «yendo contra las tradicionales costumbres de su pueblo ha aprendido ya a utilizar los servicios del médico». Pero para ser representante de una especie sus rasgos son quizá demasiado personales. Por ello la foto no llega a cumplir del todo su objetivo: mostrar un individuo-especie. Pero la copia llega donde el original no puede. La simplificación de rasgos soluciona el problema. El rostro de Fausto pierde especificidad pero gana tipicidad. Es uno como cualquiera. En todo caso, tanto en la fotografía como en la copia se mantiene la expresión de seguridad y confianza de Fausto. Un joven indudablemente bien encaminado.

IV

Pero ¿quién es el dueño, el sujeto, de esa mirada «neocolonial progresista»? Ese sujeto es el criollo, la persona y la colectividad, que se define a sí mismo como

descendiente biológico y/o espiritual de los europeos, quien va a reproducir en el país que habita el proceso de colonización al que Europa sometió al mundo no occidental. Pero ese sujeto no suele tener un lugar preciso en la cartografía de las metrópolis, pues allí suele predominar la dicotomía entre europeos y bárbaros. Entonces ese sujeto teme ser confundido, que no se le reconozca, que se piense que por acá «todos andamos en plumas». Por tanto tiene que demarcarse en forma tajante del otro indígena, para construirse y representarse como descendiente de europeos, como portador de la acción colonizadora-civilizadora.

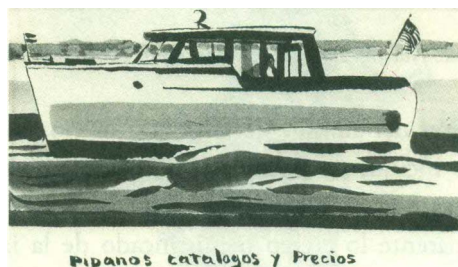
Ese sujeto del deseo neocolonial progresista es el criollo que se avergüenza de lo indígena y que pretende, sin mucho afán, el progreso de su país. En «Atlas Perú» de Fernando Bryce se hace evidente la construcción de ese sujeto. A esa colectividad pertenece, por ejemplo, quien hace suyo el deseo de tener una de esas lanchas que permiten disfrutar de la recreación sana y moderna que consiste en gozar del encanto de las playas y el mar (figura 4). Curiosamente la bandera que está ondeando en la lancha es la de Estados Unidos. El detalle no es casual, sino que expresa el deseo de mimesis con la metrópoli del sujeto «neocolonial progresista». Este sujeto está pues desarraigado. No se identifica con su país y es desde esa carencia que aconseja a los pobladores de Vicos el asumir el progreso que les abriría el camino a tener sus propias lanchas de motor.

LANCHAS DE MOTOR

PARA TODA OCASION

Recreación sana y moderna

La belleza y el encanto de las
playas y el mar a su alcance.



Pidan los catálogos y Precios

GILDRED CORPORATION

Figura 4. Fernando Bryce. *Lanchas de motor*. 2000-2001. Tomado de: *Atlas Perú*.

La sombra de este sujeto desarraigado aparece también en la imagen «Nuestras instituciones bancarias» (figura 5). El adjetivo posesivo «nuestras» resulta sintomático del deseo de que los bancos sean de nosotros, deseo implícito en el llamar «nuestras» a esas instituciones bancarias. Claro que, en cierto sentido los usuarios pueden considerar como suyas las instituciones donde mantienen sus cuentas. Pero en otro sentido resulta obvio que esos bancos son extranjeros, por lo que llamarlos nuestros es posible solo desde una posición cosmopolita y, otra vez, desarraigada. En realidad, el adjetivo posesivo «nuestras» se justifica plenamente solo si aquellos que leen la imagen son también propietarios de los bancos.

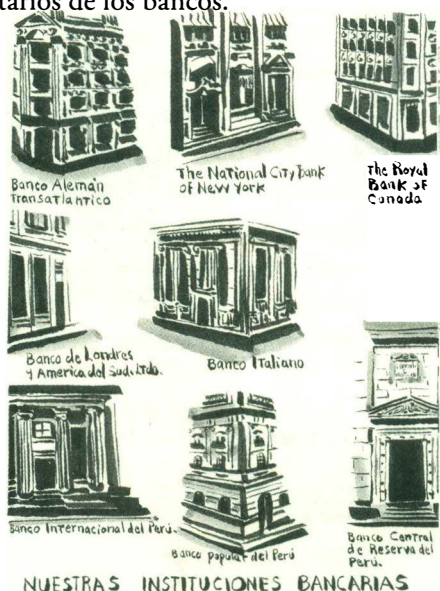


Figura 5. Fernando Bryce. *Nuestras instituciones bancarias*. 2000-2001. Tomado de: *Atlas Perú*.

Pero la construcción del ámbito de lo «nuestro» no puede ser siempre tan restrictiva. Tiene que incluir, de alguna manera, a la universidad como queda claro en la figura 6.

No obstante, es patente lo etéreo o mistificado de la imagen, la debilidad con que aparece su referente real. El reconocimiento termina dominado por el desconocimiento. Se ignora la política, el calor de las discusiones, la muchedumbre estudiantil. Esta imagen es el patio de letras de la universidad tal como debería ser según el deseo de ese sujeto neocolonial progresista que es quien orienta la creación de las imágenes.



LA FACULTAD DE LETRAS DE SAN MARCOS está íntimamente vinculada a la secular tradición cultural del país. Las inquietudes intelectuales de muchas generaciones de personas y de no pocas personalidades de nuestra vida cultural y política han madurado en estos claustros.

Figura 6. Fernando Bryce. *La Facultad de Letras de San Marcos*. 2000-2001. Tomado de: *Atlas Perú*.

la escultura contemporánea del Perú



"El indigena lebrador y la yunta de bueyes" de ISMAEL POZO es un hermoso homenaje al trabajo agrícola hombre Quechua. En esta escultura se expresa con poca común calidad, la contribución cotidiana del indígena a la vida del Perú.

Figura 7. Fernando Bryce. *La escultura contemporánea del Perú*. 2000-2001. Tomado de: *Atlas Perú*.

Ese sujeto neocolonial progresista construye a los otros desde un paternalismo benevolente. Es decir, una actitud parecida a la del *Kaiser* de la revista *Kolonie und Heimat*. Tal es el caso de la siguiente imagen (figura 7). El hombre quechua es homenajeado con una escultura en la que se reconoce su contribución al Perú. No obstante, queda cierta ambivalencia que no se disipa. ¿Qué se reconoce: la escultura contemporánea o el aporte del hombre quechua? El nombre de la imagen apunta a reconocer el arte del sujeto neocolonial, al escultor Ismael Pozo. Pero la propia imagen nos revela algo que conviene saber: «En esta escultura está expresada con poco común calidad la contribución cotidiana del indígena a la vida del Perú». Se puede concluir entonces que es gracias al arte que el indígena quechua es reconocido como otro valioso para el Perú donde vive y contribuye, pero donde sigue siendo una presencia subalterna y marginalizada.

En todo caso, la actitud del sujeto neocolonial frente al otro, al mundo andino, está claramente visibilizada en estas imágenes (figura 8).

El deseo de familiarizar a los «indiecitos queridos» con la moderna tecnología es visible en esta imagen que marcaría el tránsito de la visión mágica a la visión científica del mundo. Esta imagen es muy curiosa, pues muestra a los niños observando, admirados, pero reducidos a la pasividad. Para empezar no están



Figura 8. Fernando Bryce. Ya no es para nuestros indiecitos queridos... 2000-2001.

Tomado de: *Atlas Perú*.

en una escalera, ni tampoco tienen la resolución de entrar. Están allí, detenidos en la puerta, sin que se sepa cómo pueden haber llegado ni qué van a hacer a continuación. Parece obvio que en el copiado mimético Bryce no ha tomado en cuenta los peldaños, de modo que su dibujo da la sensación de niños paralizados entre la ignorancia y el saber.

Entonces puede sospecharse sobre la intensidad del deseo de incluir a los «indiecitos queridos» en la vida moderna. Y aquí tenemos dos imágenes reveladoras (figuras 9 y 10).

En la primera se muestra la inauguración de la «primera brigada de culturización indígena». Las autoridades están por encima de la masa indígena. «Disciplinada y atenta, consciente de la labor inmensa que a su favor se hace, el pueblo de Ácora escucha la lección de cultura que el Estado le brinda». Es como si no mereciera ese favor inmenso que solo podría explicarse por la insólita generosidad del Estado y las autoridades.

LA PRIMERA BRIGADA DE CULTURIZACION INDIGENA



Figura 9. Fernando Bryce. *La primera brigada de culturización indígena*. 2000-2001.
Tomado de: *Atlas Perú*.

Pero en la segunda imagen los resultados de la educación quedan puestos en entredicho:

**El Puericultorio Pérez Aranibar,
institución modelo**



- Cuando la lección está bien aprendida, el alumno
se expide con tranquilidad y soltura.
- las primeras nociones de disciplina se van adquiriendo
en el aula, a la hora de clase

Figura 10. Fernando Bryce. *El puericultorio Pérez Aranibar, institución modelo*. 2000-2001.
Tomado de: *Atlas Perú*.

En efecto, el elogio de la educación y del puericultorio queda cuestionado por lo incierto o nulo del aprendizaje. Aunque en apariencia la lección está bien aprendida, lo que puede leerse en la pizarra no avala esta afirmación. La suficiencia casi doctoral del niño no se corresponde con lo que está escrito. No hay frases coherentes. La lectoescritura no está vinculada a la capacidad de pensar y registrar oraciones con sentido. Es solo una manera de dibujar y recordar palabras inconexas, por tanto un ejercicio básicamente inútil.

Quizá el aprendizaje que más se valora sea la disciplina. Entonces el aula funciona más como un espacio de control que de desarrollo de capacidades.

La pregunta es entonces en qué medida el sujeto neocolonial está realmente interesado en la educación popular. El dibujo parece decirnos que sí, pero solo en tanto la lectoescritura es entendida sobretudo como fetiche y no tanto como ampliación real de capacidades. En lo sustantivo la respuesta es negativa. El sujeto neocolonial no está interesado en borrar las diferencias con lo otro, lo indígena y/o lo cholo, y la educación efectiva desdibuja las fronteras. Esta afirmación es coherente con la actitud del Estado, y del sujeto neocolonial, para con la educación pública. Falta de compromiso y repliegue sobre la educación privada son los términos claves.

V

Si escogí como título de este artículo «Imágenes que analizan imágenes» es por pensar que las colecciones de dibujos en tinta china de Fernando Bryce implican una deconstrucción intuitiva del sentido común vigente en esas imágenes que por la propia reiteración pasan a sedimentarse como estereotipos, como parte de nuestro archivo personal y colectivo, como el filtro que da forma a todo contacto con lo real. En cierto sentido, los dibujos de Bryce resultan más verdaderos, o válidos, que los originales que copian y a la vez desnudan.

La crítica a la ideología emprendida por Bryce no es conceptual. Más que apelar a la razón, sus dibujos hieren nuestra sensibilidad. Con frecuencia, cuando las copias hacen visible el afán manipulatorio que las imágenes esconden, entonces aflora lo obsceno y lo siniestro. Una voluntad de goce sin ley, una pretensión avasallante de poder. La lección no puede ser más obvia: hay que cuidarse de la seducción de las imágenes pues no son tan inocentes como pretenden.

Si el arte es exploración de la vida, objetivación de lo posible, Bryce regresa de su aventura cargado de advertencias. La lucidez a la que se puede llegar en el análisis del pasado es el modelo de lo que debemos conseguir cuando tenemos nuestra cara puesta en el futuro.