

Negro. Oveja. Mago.

Benjamín Mayer Foulkes

Más que una retrospectiva, *Herejías* es una prospectiva. Su horizonte no es el pasado, sino el porvenir. Tampoco se trata de una simple exposición, sino de un dispositivo: cierto conjunto heterogéneo de discursos, instalaciones, rasgos, hechos y procedimientos materiales y simbólicos que, más que exhibir un *corpus*, nos confronta con todo aquello que su artífice ha mirado a lo largo de su vida, redistribuyéndolo y convocándonos a observarlo una y otra vez, siempre de nuevo. Pedro Meyer tampoco es un fotógrafo y artista entre otros: es un emprendedor, un polemista y un institutor, cuyas diversas facetas se vigorizan recíprocamente aún más de lo que se contradicen. ¿Cómo abordar aquí a este creador y su trabajo sin soslayar su amplitud y complejidad?

Tras aceptar la amable invitación de Pedro a escribir sobre *Herejías*, conversé con él durante largas tardes de julio, agosto y septiembre de 2007, en su casa de Coyoacán. Pocas veces un artista se ha tomado con tanto rigor la revisión de sus rutas profesionales y personales. Desde el principio llamó mi atención que me buscara como testigo y autor a la vez. Comprendí que el tono íntimo de sus palabras respondía a que él mismo considera este magno proyecto como el testamento de su largo recorrido personal y creativo —lo que no ha impedido que aun antes de concluir *Herejías* se haya involucrado en nuevos emprendimientos, como la Fundación Pedro Meyer y la notable exposición de 45 fotografías mexicanos llevada por él y Francisco Mata Rosas a China. A medida que avanzábamos en nuestra conversación, me resultó más evidente que dicho testamento no opera como un simple compendio de su trayectoria, pues al mismo tiempo que éste hace ostensibles los principios que la han regido, los renueva y los relanza con una intensidad y unas implicaciones que hoy apenas podemos presagiar. ¿Cómo adentramos entonces en este universo infinito, aún en continua expansión?

“Siempre he sido un *outsider*”

Pedro Meyer nació en Madrid, en 1935. Sus padres, Liesel Richheimer y Ernesto Meyer, habían huido de Alemania a España en 1933, tras el ascenso de Hitler. Su padre siempre se había sentido fuera de lugar en su país natal y ya se desempeñaba como agente de ventas por toda la Península Ibérica y el Magreb. En España eran años complicados para los exiliados judeoalemanes: los falangistas no estimaban a los judíos, mientras que los republicanos no estimaban a los alemanes. Un día, el consulado del Reich decidió *repatriar* a los Meyer, quienes fueron enviados de regreso por barco y ferrocarril, vía Italia. Ya a bordo de un tren blindado, que atravesaba Austria en ruta hacia un campo de concentración, ciertos representantes de la Cruz Roja les advirtieron que descendieran en Innsbruck. Como ya les habían recogido los pasaportes, la madre y una tía de Pedro coquetearon con un oficial de la Gestapo y lo sobornaron con dos monedas de oro. Finalmente lograron bajar del tren. Empezaron en seguida su camino a pie hasta Bélgica, llevando a Pedro en una canasta del mercado.

Arribaron por fin a Bruselas. El padre obtuvo un préstamo y se embarcó a México, donde comenzó a importar bienes de aquel país europeo. Mientras tanto, Pedro y su madre debieron permanecer en la capital belga, con permisos renovables cada semana porque estaban sujetos a las transacciones comerciales cerradas en América por don Ernesto. Tras un interminable año, el padre logró que su esposa y su hijo cruzaran el Atlántico para reunirse con él.

En la ciudad de México, el ambiente de los exiliados judeoalemanes era particular. Aquí se encontró buena parte de la intelectualidad de Europa Central, y los escritores, artistas y políticos gravitaron en torno a la casa de los Meyer. Había tertulias todas las noches, cuartos llenos de

humor y la presencia de personalidades, como el periodista y militante checo Egon Erwin Kisch, el primer diputado comunista de Alemania, Johannes Schroeter, y la narradora Anna Seghers, quienes animaban las fiestas de cumpleaños del joven Pedro.

Don Ernesto apoyó a los intelectuales, cuyas economías eran precarias. Siempre pragmático, se abstuvo de polemizar en torno a sus convicciones políticas. Sin embargo, tras la derrota de los nazis intentó disuadir a sus amigos de regresar a Europa; finalmente, muchos de ellos se reincorporaron a la vida política, tanto en la República Democrática Alemana como en Checoslovaquia, donde varios hallaron su muerte a merced de las intrigas urdidas contra los exiliados que retornaban.

Durante la guerra, los barcos cargados de mercancías belgas comenzaron a ser hundidos por los submarinos alemanes; el señor Meyer se dedicó entonces a exportar bienes mexicanos a Centro y Sudamérica. Con la restauración de la paz, desapareció el interés en los productos mexicanos. Así que el hombre de negocios se aventuró a Japón, donde estableció la Exportadora Mexicana, que vendía motocicletas, máquinas de coser y condones por toda Centroamérica. “Las fotos que tomaba mi padre y que traía de sus viajes de negocios me hacían percibirlo como un Marco Polo: eran imágenes de tierras lejanas, llenas de promesas, sueños, fantasías: cosas absolutamente maravillosas”, dirá muchos años después Pedro. Desde luego, don Ernesto no hablaba japonés y, cuando no viajaba, atendía sus asuntos por medio de claves transmitidas vía telegrama. Finalmente, la Exportadora Mexicana fue desplazada por los propios orientales; aunque jamás se había dedicado a la industria, don Ernesto estableció después una fábrica de plásticos en México.

En cierta ocasión, mientras viajaba de Tokio a Los Ángeles, vía Honolulu, el padre de Pedro desapareció durante toda una semana. Había sido arrestado por el FBI como presunto espía: después de todo, tenía amigos *comunistas*. La situación se aclaró y pudo regresar a México, pero el episodio sembró en Pedro la certeza de que el sistema estadounidense podía ser tan totalitario como cualquier otro.

Sobre su vida familiar, Pedro subraya: “Mi padre fue un hombre formidable”. De él destaca su notable dedicación al trabajo, su imaginación, el hecho de que nunca se lamentó ante la adversidad, y su capacidad para enfrentarse a lo desconocido a pesar de haber estudiado sólo hasta la Secundaria. “Era tenaz, leal y cariñoso. También era sumamente tímido”. De la madre recuerda en particular su sentido del humor, inteligencia y capacidad para vivir bien, sin atormentarse. “Era atractiva y muy segura de sí misma. Pero durante algún tiempo descuidó hacerme sentir lo mucho que me quería mi papá”: las frecuentes ausencias de don Ernesto fueron traducidas por su hijo en una sensación de desamor, sin que Liesel supiera aclararle que ganarse la vida implicaba grandes esfuerzos, lo cual no significaba que su padre no lo quisiera...

De sí mismo, Pedro comenta que siempre se ha sentido como un extraño. Cuando asistía a la escuela con los maristas, entre 700 estudiantes era uno de sólo cinco niños judíos: tenía que presentarse al catecismo, adonde llevaba sus propias lecturas; su primer libro elegido, *Los tres mosqueteros*, estaba prohibido. Cuando en otro tiempo fue enviado a una academia militar en Estados Unidos, se negó a marchar con un rifle por parecerle “una completa estupidez”: todos sus compañeros cadetes se graduaron como oficiales, él fue el único que egresó como soldado raso. A los 13 o 14 años, Gerhard Herzog, un querido amigo de su padre, le regaló un equipo fotográfico con el que produjo sus primeras tiras de contactos; cuando a los treinta y ocho años anunció que había decidido dedicarse profesionalmente a esa actividad, don Ernesto se opuso y sufrió un intenso vértigo; pretendía que su hijo se dedicara a algo más serio que le asegurara un buen sustento a su familia: fue Gerhard quien persuadió a su camarada de que la cosa no era tan grave. Pedro accedió a la ciudadanía mexicana antes de cumplir los diez años, pero aquí siempre ha sido

tratado como un extranjero...

“¿Y por qué la fotografía?”

Su recorrido para hacerse fotógrafo profesional tampoco fue llano. Pedro dejó sus primeros estudios en ingeniería para concluir una licenciatura en administración de empresas. Luego inició un posgrado en arquitectura, que también dejó trunco para obtener otro en administración de empresas. Nunca hizo estudios formales de fotografía. Para ganarse la vida había echado a andar un negocio de lámparas que llegó a tener 500 obreros; cuando comunicó a sus socios que renunciaría para convertirse en fotógrafo, ni le creyeron ni lo apoyaron. Tuvo lugar entonces un grave accidente: la fábrica se quemó y murió el gerente de producción. Pedro no quiso dejar a sus empleados sin trabajo y se entregó durante un par de años más a la reconstrucción del negocio. Corría el año de 1968 y, mientras lidiaba con todo ello, se las arregló para retratar el movimiento estudiantil. Reestablecida la empresa, regaló sus acciones a sus socios y se fue; tenía una esposa, un hijo pequeño y dinero para un mes.

Pablo Meyer, su tío, era un excelente fotógrafo, además de dermatólogo; Pedro nombraría a su primogénito en su honor. Antes de cumplir 30 años, Pedro había aprendido algo de técnica fotográfica del encargado de la limpieza en el Club Fotográfico de México. Después hizo algún curso por correspondencia. Cuando comenzó su carrera no conocía de fotografía profesional y ninguno de sus nuevos colegas quería enseñarle lo que sabía. No tenía equipo pero sí experiencia comercial. Tenía claro que no deseaba establecer una empresa fotográfica, sino ejercer como fotógrafo. Dividió su tiempo: determinó un ingreso mínimo por día y dedicó dos semanas al sustento de su familia y dos semanas a su obra. Nada aceptó que pusiera en riesgo su plan. Produjo por interés personal una pieza sobre el Bosque de Chapultepec, que resultó el primer audiovisual realizado en el país (y un antecedente de su obra digital *Fotografía para recordar*); presentado en Nueva York por la empresa Leica, la sincronía de este audiovisual era gobernada por una grabadora de carrete y las disolvencias eran el efecto de un juego de hélices. Poco a poco, Pedro se hizo de mayor infraestructura. Elegía a sus clientes con sumo cuidado, señalándoles a menudo que no eran fotografías lo que les hacía falta.

Cubrió la campaña presidencial de Miguel de la Madrid y fue contratado para hacer un libro sobre Petróleos Mexicanos (Pemex), que nunca circuló. Invirtió el anticipo recibido en la Bolsa de Valores, y tras su buena experiencia financiera se propuso convertirse en un inversionista eficaz: deseaba recuperar la mayor cantidad de tiempo en favor de su actividad fotográfica. Más tarde, él mismo patrocinaría proyectos como *ZoneZero*, porque, como dice, “la búsqueda de fondos también puede ser una gran pérdida de tiempo”.

En los años setenta comenzó a trabajar en los coloquios latinoamericanos de fotografía. Integrante de la primera generación egresada del Instituto Panamericano de Alta Dirección de Empresa, consideró que si había sido capaz de organizar a los empresarios, nada le impediría hacerlo también con los fotógrafos. Tildado en este entonces de *burgués*, retrató a su madre sentada en su jardín, flanqueada de pie por sus sirvientes: “Soy burgués, ¿y qué...?”.

Para crear la red profesional que anhelaba, envió cartas a cada uno de los fotógrafos que conocía, inquirendo a su vez por otros colegas. Se preguntó qué podía hacer para mejorar la situación del gremio; en una ocasión expuso tales inquietudes a don Manuel Álvarez Bravo, quien sin más le espetó: “Cada chango a su mecate...”.

Su metamorfosis de empresario a fotógrafo implicó un cambio radical en su vida. Tras 23 años de matrimonio, se divorció de la historiadora Eugenia Meyer, madre de su primer hijo. Compartió

entonces 11 años con la fotógrafa Graciela Iturbide, periodo en el que ambos ensancharon significativamente sus horizontes. Tras la muerte de sus padres, se volvió a separar y se relacionó con su colega inglesa Trisha Ziff, madre de su segundo hijo, Julio. Al apartarse de nuevo, rehizo su vida con la también fotógrafa Nadia Baram, quien es su pareja actual. Ella conoce su trabajo desde los nueve años y escribió antes de conocerlo un ensayo sobre *Fotografía para recordar*.

“Soy el más desconocido de los fotógrafos conocidos”

Con *Herejías*, Pedro Meyer deja de ser un fotógrafo de 400 imágenes. Aunque estos pocos centenares de fotografías han brindado un sólido sustento a su prestigio, históricamente ha habido una gran desproporción entre su producción y su obra publicada. Incluso se ha acostumbrado a no preguntar a sus seguidores cuántos y cuáles de sus iconos recuerdan. El total de su obra hoy suma más de 300 mil fotografías. Ahora bien, la diferencia entre 400 y 300 mil no sólo es inmensa, es enigmática. Como se pregunta Pedro: “¿Para qué habré tomado tantas fotografías, si ni siquiera las exhibía?”.

En 2003, Alejandro Castellanos, un antiguo crítico suyo, lo invitó a montar una retrospectiva en el Centro de la Imagen de la ciudad de México (centro cuya formulación original él entregó en 1990 a Víctor Flores Olea, entonces director del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes). En el espacio designado para su muestra cabía sólo un centenar de obras. ¿Cómo haría entonces con su gigantesco cúmulo de imágenes? ¿Podría seleccionar dos tomas entre sus 16 mil sobre Pemex y elegir sólo una entre sus 6 mil iconos de Nicaragua? En esta coyuntura, Pedro anhelaba mostrar todo lo que por tantos años había dejado en reserva y se propuso resolver el acertijo que le planteaba su propia retrospectiva.

Tenía presente su experiencia con *ZoneZero*, la galería digital, archivo, medio de comunicación y de intercambio que ha reforzado su fama mundial y en cuyos inicios más de uno lo tachó de *megalómano*, insistiendo en que en México carecíamos de los recursos, la organización y la capacidad para pensar en esa escala (“aparentemente, ni el derecho a desearlo teníamos”, recuerda Pedro). Optó entonces por estructurar su retrospectiva como una gran base de datos que se manifestaría en el espacio físico a través de la exhibición de imágenes impresas en formatos medios y grandes, acompañadas por el presente libro, que durante tantos años había quedado pendiente. Tal giro digital le sugirió a Pedro sumar al Centro de la Imagen decenas de sedes en todo el mundo, que exhibirían selecciones del archivo informático realizadas por diversos curadores. Así surgió *Herejías*.

Las dimensiones del proyecto suscitaron un sinnúmero de retos técnicos. La infraestructura computacional a la que se tenía acceso en el mercado solamente podía albergar 30 mil fotografías, es decir, una décima parte de su acervo; Pedro y sus colaboradores se vieron en la necesidad de desarrollar los soportes tecnológicos necesarios. Ello reanimó su espíritu gremial y hoy Pedro intenta promover el acceso a la obra de otros fotógrafos por medio de la Fundación Pedro Meyer, utilizando los programas desarrollados para *Herejías*. Dicha fundación también será la eventual legataria de su obra, así como la encargada de continuar con *ZoneZero* y *Herejías*, además de fomentar la investigación teórica e histórica de la fotografía y reconocer a quienes contribuyen a su desarrollo, tales como curadores, funcionarios, escritores y coleccionistas.

Pedro decidió poner en línea todo: el total de sus fotografías analógicas y digitales, las publicaciones donde éstas han aparecido, cartas y materiales históricos, como las actas de asamblea del Consejo Mexicano de Fotografía, del que fue el impulsor; incluso solicitó autorización a sus antiguas compañeras para incorporar sus desnudos. “En sí misma, la base de datos resultante es casi una obra de arte; digo ‘casi’ porque su estructura es neutra, mientras que

la obra artística suele tener carácter”. La naturaleza de *Herejías* no es menos autobiográfica que iconográfica.

“El enfrentamiento con el pensamiento analógico es la marca de mi historia”

“Soy un hombre-cámara”, resume Pedro. Desde temprana edad la fotografía ha sido una presencia permanente en su vida. Como describe:

Mis imágenes son la huella de mis percepciones y de mi historia. Siempre he cuestionado todo: la educación, la obligación de memorizar, la autoridad. Acaso por eso he fotografiado todo. En ciertos momentos de aguda pena personal, captar imágenes era para mí la única posibilidad de tratar de comprender más adelante lo que pasaba. Esa sensación de fuerza que mi padre me transmitía con sus manos se ha quedado conmigo para siempre. Un largo rato nos quedábamos así, tomados de la mano, mientras que con mi otra mano accionaba la cámara. A menudo me han preguntado cómo pude fotografiar a mis padres en las situaciones en que lo hice. Siempre fotografié a mi familia: la cámara era entre nosotros un instrumento omnipresente, prácticamente transparente a nuestros ojos.

La fotografía ha sido el mayor de los órganos del cuerpo imaginario de Pedro Meyer, su piel misma: la fotografía le ha brindado estructura a su persona, lo ha protegido, ha posibilitado sus percepciones, ha promovido su contacto con los otros y ha facilitado sus capacidades de articulación. Pero, además, dicha epidermis subjetiva ha sido resguardada, regenerada, reforzada, extendida y ensanchada por una potentísima prótesis: la digitalidad.

Meyer fue el comprador de la primera Apple vendida en México. Al encenderla se produjo un parteaguas en su vida; las implicaciones de la informática le parecieron inmediatamente obvias y deseables: “Siempre he tenido dificultades para entender que esto no resulte igualmente claro para todos”. Muchos de sus críticos se opusieron a las nuevas posibilidades con las que él comenzó a trabajar: desde su punto de vista, sus antagonistas actuaban “por simple miedo al cambio y a la caída de lo establecido, incluidos los cotos de poder de profesores y profesionales”. Sabemos de los muchos años que Pedro ha pasado abogando en favor de la fotografía digital, batiéndose con otros; pero la virulencia de la pugna sólo se entiende al tomar en cuenta su trasfondo religioso. Pues la digitalidad es mucho más que un nuevo modo tecnológico: el paso de lo analógico a lo digital es el correlato de la ruptura radical de cierto orden teísta. El desplazamiento de la jerarquía por la red, la sustitución de la transmisión unidireccional por la interactividad, y el paso de la unicidad a la multiplicidad suponen —en conjunto— dejar atrás aquella *teo-lógica* según la cual un punto central, de sí mismo absoluto, da lugar a una serie de términos derivados, más y más infieles a su origen.

En *Herejías*, las huellas de esa ruptura se evidencian en la torsión que ejerce este dispositivo en por lo menos tres instituciones estéticas: el archivo, la exposición y la retrospectiva.

Si clásicamente el archivo se erige y concede acceso en nombre de algún principio trascendental, la base de datos de *Herejías* se funda en nombre de un sujeto (pedromeyer.com), y su uso se facilita gratuitamente según los términos de un contrato privado: qué notable desafío para las instituciones que hoy custodian documentos y a la vez ejercen sobre ellos toda clase de controles. A la construcción de una nueva religión centrada en el nombre de un Autor-Dios (“Pedro Meyer”) —construcción que bien podría esperarse de los entornos analógicos característicos de la modernidad—, aquí se opone la capacidad del giro digital para tornar la naturaleza del conjunto en abierta, participativa y, en última instancia, inefable. Este es el efecto de la cantidad y calidad de los materiales comprendidos (fotografías analógicas, digitales, personales, comerciales,

privadas, públicas, profesionales y no tanto, documentales, ficticias, así como recortes de periódicos, páginas de revistas y versiones electrónicas de libros que ya no pueden encontrarse); pero también es fruto de la autonomía gozada por los lectores para consignar sus preferencias y opiniones en el momento de recorrer las incontables pantallas —de manera personal, flexible y asíncrona, al ritmo y a la escala de su preferencia— a la vez que de la imposibilidad última enfrentada por su propio artífice para permanecer en control, pues Pedro resulta tan sorprendido por los hallazgos de los curadores como lo son sus visitantes, y se vive tan *mirado* por su acervo como cada uno de nosotros. Al grado de que cabe preguntarse: ¿el sujeto cuyo nombre propio sostiene los imprecisos bordes de *Herejías* es Pedro Meyer o cualquiera de sus visitantes?

Ello también impide en *Herejías* cualquier cumplimiento del designio teísta de hacer presente un contenido estable y definido, o de asegurar algún significado último del conjunto o cualesquiera de sus partes. De modo que la selección de imágenes hecha para el presente volumen, como también el índice temático provisto para facilitar la navegación en línea del conjunto, los hallazgos personales realizados por cada uno de los espectadores, e incluso cada una de las exposiciones curadas a partir de él, no son sino meras tentativas, intentos siempre inacabados de esclarecimiento. En el momento mismo en que nos brinda innumerables vías para llevar a cabo selecciones y ordenamientos de su profusión de materiales, *Herejías* se sustrae a toda lectura concluyente: cada una de las exposiciones que la integran no hace sino exhibir su *propia* y estricta imposibilidad.

Por eso, *Herejías* no es tampoco el ordenamiento final de una larga trayectoria creadora. Su tiempo no es el de una historia que revelaría una verdad pasada, sino el de la promesa de un entendimiento siempre por venir. Aunque de un modo más sutil, en el momento en que el espectador observa las fotografías de Pedro irrumpe de nuevo *eso* traumático, inenarrable: “Captar imágenes era para mí la única posibilidad de tratar de comprender más adelante lo que pasaba”. Observar las imágenes de Meyer también es invocar la posterioridad de una comprensión de la que carecemos en el presente. De ese modo, *Herejías* hace con la retrospectiva lo que ya se ha producido en nuestra actualidad crítica con el autorretrato y la autobiografía, géneros que no hacen sino destruir aquello mismo que fingen representar: así como el sujeto es en verdad el residuo dejado atrás por las operaciones del retrato y de la escritura del yo, también la sustancia activa de *Herejías* es aquello mismo desechado por la retórica del gesto retrospectivo — la *prospectiva* de una obra y de una vida siempre en ciernes.

Vemos entonces que la solución del acertijo que originalmente le planteaba a Pedro su propia exposición retrospectiva no sólo es de método: el giro que terminó por darle a ésta permite, asimismo, explicar el carácter de la desproporción histórica entre su producción y la circulación pública de ésta, así como la gran eficacia de la solución formulada por él.

Ordinariamente, Meyer atribuye dicha desproporción al clima de estrechez política y estética que durante tantas décadas imperó en México, a su mala suerte (los libros que contenían su trabajo con frecuencia fueron censurados por algún gobernante en turno, o bien sus editores morían antes de concluir su cometido) y a la prudencia que prefería mostrar durante los años en que lideró al gremio de los fotógrafos; sin embargo, la superación de las condiciones originalmente previstas para su muestra en el Centro de la Imagen —superación que implicó el relevo de los horizontes de un órgano cultural de Estado por aquellos otros determinados según los lindes de un sujeto— signa el ascendiente de cierto proceder digital sobre uno analógico. Sólo la interfase digital permitió a Pedro franquear las oposiciones tradicionales entre lo privado y lo público, lo abarcable y lo inabarcable, para hacer emerger esa formidable epidermis procurada por él durante tantas décadas, más por una pulsión íntima —cuya última capacidad es deicida— que por un afán de comunicar. Oportunidad determinante para que ese aparato fotográfico, antes omnipresente en

su vida familiar y personal, se transfigurara en un dispositivo cuyo alcance lo hiciera extensible a una colectividad de sujetos sin una espacialidad o temporalidad determinada, ampliando a la vez el espectro sensorial anterior: de la sola imagen llana a la imagen montada con palabras, sonidos, movimientos, ritmos y relatos.

Vemos entonces cómo el antecedente de *Herejías* es, desde luego, *ZoneZero*, proyecto surgido de *Fotografía para recordar*, que a su vez resulta de su entusiasmo por aquella primera Apple y de su creación del primer audiovisual en México... y así, hasta retrotraernos a su primera fotografía, remontando en reversa la senda hereje a lo largo de la cual lo analógico es histórica y estructuralmente trascendido por lo digital.

“En ese momento no estaba conciente de la metáfora de la oveja negra...”

Recuerdo ahora mi primera fotografía: un borreguito negro que había nacido de una borrega blanca. En 1947 caminaba por el valle de la Marquesa con mi primera cámara, una Brownie. Observé entonces una oveja que estaba pariendo; no salía de mi asombro al ver que esa oveja blanca daba a luz a un borreguito negro. Preparé mi cámara y disparé hacia esa oscura ovejita que se tambaleaba frente a mí.

De entre todos los relatos que le escuché a Pedro en estos meses recientes, ninguno me pareció condensar tan llana y precisamente el impulso común a su persona y a su producción que el recuerdo de su primera imagen, hoy extraviada (y por consiguiente no incorporada a *Herejías*). El primer retrato de Pedro, en cuya producción posterior tanto abundan los retratos como los autorretratos, puede considerarse asimismo como su *primer autorretrato*.

¿Qué apreciamos en él? A Pedro, la oveja negra; a su madre, la oveja blanca; a su padre, el cordero que no aparece en la foto. Que don Ernesto no aparezca en la escena de ninguna manera significa que no figure en ella; muy por el contrario, el hechizo de este drama atestiguado por el joven Pedro en el valle de la Marquesa tiene que ver precisamente con la presencia *virtual* de ese cordero (de cuya lana no sabemos el color) que no sólo habría preñado a la borrega blanca, sino que además signaría la posibilidad de la diferencia entre ella misma y su cría. Es acaso tal presencia tácita del padre, así como la imperiosa necesidad del hijo que desea asegurarla para hacer posible su distinción frente a la madre, lo que moviliza el único reclamo formulado por Pedro a sus progenitores: el momentáneo descuido de su madre al no transmitirle el amor profesado hacia él por su padre desde la distancia. Es acaso esta presencia implícita del padre lo que conminó a Pedro a escenificar, como su disparo fotográfico inaugural, lo que aquí bien podríamos titular: *Autorretrato de hijo con madre presente y padre remoto*. No casualmente, desde siempre, donde está Pedro ha lugar un diferendo; para él, la afirmación de su singularidad es la afirmación de su lazo con ese padre que siempre está en otra parte. “Soy oveja negra, ¿y qué...?”.

Mas Pedro no sólo discrepa. A la vez que se identifica con esa oveja negra, lleva a cabo el fotograma. Como en cada una de esas cientos de miles de ocasiones posteriores, en esta primera oportunidad su mirada tras la lente (situada en el perímetro exterior de la bucólica maternidad) se ubica en el mismo punto donde *está* ese padre, ora exiliado, ora viajero. Rizoma de esa luminosa película epidérmica que de ahí en más arropará a la persona de Pedro, en presencia y en ausencia de su papá, como también más allá de él, y cuyos alcances personales y profesionales serán cada vez mayores hasta llegar a la escala insólita de proyectos como *ZoneZero* y *Herejías*, capaces de corroer los cimientos mismos del *statu quo* fotográfico de su tiempo. Diáfana piel que Pedro insistirá siempre en compartir con otros mediante el impulso y la promoción de la fotografía, de los fotógrafos y del fotografiar, no meramente como una técnica, un arte o un recurso social,

económico o político, sino como una apuesta existencial: la oveja negra transmutada en mago.

Hace algunos días, hallándome a la deriva en el torrente de las imágenes y palabras de Pedro, inquieto por todo lo que éste había movilizado en mí, de momento me asaltó una contundente tríada de voces: *Negro. Oveja. Mago*. Inicialmente extrañado, entendí que su montaje condensaba las cuantiosas impresiones disparadas en mí por *Herejías*. Opté entonces por asumir y utilizar esta tríada como un instrumento heurístico para mejor orientarme en la inmensidad enfrentada.

¿A qué remiten estos términos? Nada hay en ellos de descripción, seriación o analogía: operan para mí a modo de un *haiku*, de una partitura musical sin duración o de esa clase de representación inconsciente que el psicoanálisis ha dado en llamar *imago*. *Forma formante*: la lógica de su singular anudamiento es la que habría regido desde siempre la existencia y el trabajo de Pedro, así como también la fascinante relación entre ellos.

Negro: lobretear, distancia, contrariedad, apertura, azar... Padecer desazón en la propia tierra, aun antes del exilio; sentirse siempre como un extraño; estar entre maristas y leer *Los tres mosqueteros*; rehusarse a portar un arma en una academia militar; recibir una cámara de un amigo de papá y enseguida afrontar que él se oponga a su ejercicio profesional; regalar las acciones de la propia empresa para responder al llamado de una vocación; “ser burgués, ¿y qué...?”; ser un nacional extranjero...

Oveja: alumbramiento, protección, aprisionamiento, anulación... Coquetear con un oficial de la Gestapo para salvar a la propia familia; caminar de Innsbruck a Bruselas portando a un hijo en una canasta de mercado; empezar de nuevo y apoyar a los frágiles; toparse con la muerte en la recuperación de la patria perdida; ser hombre de negocios y resultar arrestado por agentes estadounidenses como presunto espía; proponerse dejar de ser un industrial pero rehusarse a dejar desamparados a los empleados; aprender fotografía del encargado de la limpieza de un club fotográfico...

Mago: deletreo, transversalidad, invención... Ser un intelectual judeoalemán y romper piñatas; fundar una exportadora mexicana en Japón; hacer de Marco Polo en casa; ser un empresario que fotografía el movimiento estudiantil de 1968; sostenerse como fotógrafo en la búsqueda de otros fotógrafos; laborar como proveedor fotográfico desaconsejando la fotografía; cubrir los costos de los propios proyectos para ahorrar tiempo; ser un enfermo terminal que juega a volar ante la cámara del hijo (*Fotografía para recordar*); sostener al padre con una mano y accionar un aparato fotográfico con la otra; comenzar fotografiando una oveja negra y lanzar seis décadas después el proyecto *Herejías*; reduplicar su primer retrato y autorretrato con la imagen del mimo jugando al mago en la plaza de Coyoacán (la portada de pedromeyer.com), que hoy funge –y finge– como el autorretrato de su *personaje* más aún que de su persona...

Tres pliegues de la misma piel. Tres pliegues de la misma prótesis. Tres aristas de un ser. Tres aristas de su quehacer. Tres que son tres, y una. El hereje es siempre también un Mago; pero no hay Mago sin Oveja; menos aún sin Negro.

BENJAMÍN MAYER FOULKES. Psicoanalista, investigador y gestor cultural. Fundador de 17, Instituto de Estudios Críticos (www.17.edu.mx). Maestro en Teoría Crítica por la Universidad de Sussex, Doctor en Filosofía por la UNAM. Sus trabajos sobre psicoanálisis, filosofía, historia y arte han sido publicados en español, inglés, italiano, francés y portugués. En el ámbito fotográfico

es reconocido como uno de los exponentes internacionales del debate sobre la fotografía realizada por ciegos.