

TEMAS DE
FOTOGRAFÍA
Y SOCIEDAD

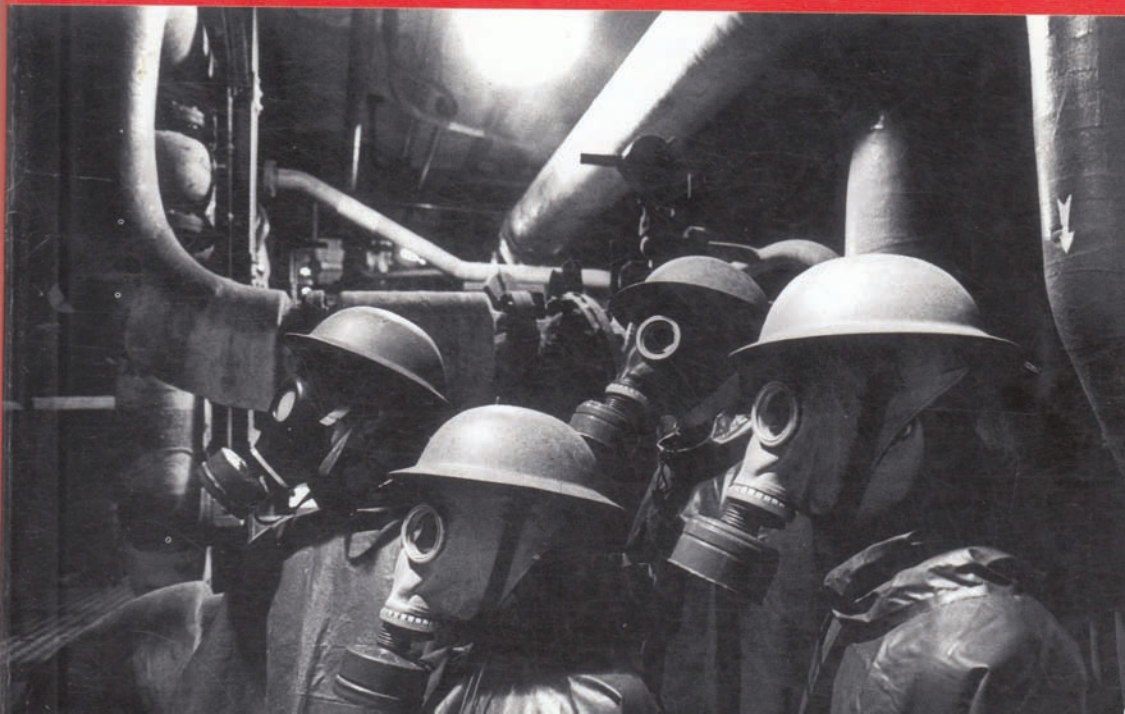
ojos crueles

► NRO. 1

00

FERNANDO AGUAYO
GABRIELA BROOK
EDUARDO GARAGLIA
EDUARDO GROSSMAN
ANA LONGONI
MIGUEL MARTELOTTI
JULIO MENAJOVSKY
MARIANO MESTMAN
SILVIA PÉREZ FERNÁNDEZ
DANIEL PONCE
LUIS PRIAMO
LOURDES ROCA
HERMENEGILDO SABAT
HÉCTOR SANTULLI
MARISA STRELCCZENIA
VERÓNICA TELL
TONY VALDEZ
RODOLFO WALSH

AÑO 1. OCTUBRE 2004 / MARZO 2005





Un lugar
para el arte

comprar - vender - tasar

Gerencia de Pignoraticio y Ventas

Esmeralda 660 - Ciudad de Buenos Aires
Tel.: 4322-7673/9267 - Fax: 4322-6817
0810-999-2223 - subastas@bancociudad.com.ar



Banco Ciudad

00





Grises peces viscosos,
EDUARDO GROSSMAN

TEMAS DE
FOTOGRAFIA
Y SOCIEDAD

ojos crueles

► NRO. 1

00

► DIRECTORES:

- ▷ Silvia Pérez Fernández
- ▷ Eduardo Garaglia

► COMITÉ EDITOR:

- ▷ Eduardo Garaglia
- ▷ Silvia Pérez Fernández
- ▷ Daniel Ponce

► COMITÉ ASESOR:

- ▷ Ana Longoni
- ▷ Miguel Martelotti
- ▷ Julio Menajovsky
- ▷ Mariano Mestman
- ▷ Alicia Sanguinetti
- ▷ Ricardo Sanguinetti
- ▷ Susana Sel
- ▷ Verónica Tell
- ▷ Tony Valdez

► COLABORADORES:

- ▷ Guadalupe Faraj
- ▷ Estela Fares
- ▷ Valentín Golzman
- ▷ Alejandra Marín
- ▷ Liliana Parlato
- ▷ Matías Russín

► COLABORAN EN ESTE NÚMERO:

- ▷ Fernando Aguayo
- ▷ Gabriela Brook
- ▷ Eduardo Garaglia
- ▷ Eduardo Grossman
- ▷ Ana Longoni
- ▷ Miguel Martelotti
- ▷ Julio Menajovsky
- ▷ Mariano Mestman
- ▷ Silvia Pérez Fernández
- ▷ Daniel Ponce
- ▷ Luis Priamo
- ▷ Lourdes Roca
- ▷ Hermenegildo Sábat
- ▷ Héctor Santulli
- ▷ Marisa Strelczenia
- ▷ Verónica Tell
- ▷ Tony Valdez
- ▷ Rodolfo Walsh

► CORRECTOR:

- ▷ Daniel Ponce

► DISEÑO DE MAQUETA:

- ▷ Marta Almeida
- ▷ Alejandra Bliffeld

OJOS CRUELES: *temas de fotografía y sociedad*

AÑO: 1 NÚMERO: 1

► 8

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

► 11

EDITORIAL

Silvia Pérez Fernández y Eduardo Garaglia

► 16

ARTÍCULOS

▷ 17

La intensa luz de lo remoto: fotógrafos viajeros del siglo XIX

Daniel Ponce

▷ 39

Fotografía y estado moderno

Luis Priamo

▷ 47

Problemas de representación: algunas instancias en la conformación del campo de la fotografía en la Argentina

Verónica Tell

▷ 55

Documentalismo y eficacia comunicativa en Tucumán Arde

Ana Longoni y Mariano Mestman

▷ 71

Fotografía y memoria: la escena ausente

Marisa Strelczenia

▷ 83

Fotoperiodismo y mercado en la era digital: cuando los aficionados vienen marchando

Gabriela Brook y Julio Menajovsky

▷ 95

A cuarenta años de *Un arte medio*

Silvia Pérez Fernández

▷ 105

Vendrá la muerte y tendrá tus ojos.

Una aproximación a Robert Mapplethorpe

Héctor Santulli

▷ 111

Usos y apropiaciones de un espacio urbano. El Paseo del Zócalo

Fernando Aguayo y Lourdes Roca

OJOS CRUELES: *temas de fotografía y sociedad*

AÑO: 1 NÚMERO: 1

► 136

REPORTAJE

a Hermenegildo Sábat

Por: Eduardo Garaglia, Silvia Pérez Fernández y Daniel Ponce. Fotos: Tony Valdez

► 150

CUENTOS

▷ 152

Prólogo: Rodolfo

Miguel Martelotti

▷ 154

Las fotos

Rodolfo Walsh

► 172

LIBROS

▷ 173

Una frontera lejana. La colonización galesa del Chubut. Luis Priamo (editor)

RESEÑA: Escenas de otro presente. Por: Daniel Ponce

▷ 173

Nicolás de Lekuona. Imagen y testimonio de la Vanguardia. AAVV.

RESEÑA: En torno a la vanguardia vasca. Por: Eduardo Garaglia

Ojos Cruels temas de fotografía y sociedad, ISSN 1668-8643,
es una publicación semestral.
Correo electrónico: ojoscruels@sion.com

Ediciones Imago Mundi, Constitución 3105, C1254ABA,
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
Correo electrónico: ale@ar.inter.net
Armado: Gráfica Punto Sur - Tel.: 4954-7498
Correo electrónico: graficapuntosur@fibertel.com.ar

Sólo se autoriza la reproducción parcial de la publicación,
con el previo consentimiento por escrito de sus responsables.

— colaboran en este número

FERNANDO AGUAYO Es maestro en Historia y Etnohistoria por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Doctorando del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma de Puebla. Proyecto de Investigación: Los usos sociales de la imagen. Las fotografías del Zócalo de la ciudad de México en el porfiriato.

GABRIELA BROOK Y JULIO MENAJOVSKY Son docentes investigadores en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires y dictan el seminario "La fotografía de prensa en el discurso periodístico" en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Julio Menajovsky es fotoperiodista y miembro de la Comisión Directiva de la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA).

EDUARDO GARAGLIA Es psicoanalista y fotógrafo. Secretario de Organización y miembro del Comité Académico de las Jornadas Fotografía y Sociedad. Docente de la Dirección de la Cultura de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA) y del Instituto Fotográfico Argentino. Centro de Salud Mental N°3 Dr. Arturo Ameghino. GCBA.

EDUARDO GROSSMAN (1946) Se dedica a la fotografía desde 1970. Desarrolla su actividad profesional en los campos del periodismo gráfico, la publicidad, el cine, el teatro y la docencia. Actualmente trabaja como editor gráfico del suplemento Ñ del diario *Clarín*.

ANA LONGONI Y MARIANO MESTMAN Son profesores e investigadores en las Facultades de Filosofía y Letras y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

MIGUEL MARTELOTTI Estudió bellas artes, periodismo, fotografía y artes gráficas. Es fotoperiodista desde 1969 y trabajó en numerosos diarios, revistas y agencias. Fundador y editor gráfico de *Página/12*. Fue jurado de la *World Press Photo* en 1992.

SILVIA PÉREZ FERNÁNDEZ Es docente e investigadora, Directora de Cultura y de las Jornadas de Fotografía y Sociedad de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Es profesora de la Facultad de Derecho de la UBA y dicta cursos en el Instituto Fotográfico Argentino.

DANIEL PONCE (1956) Estudió Letras y Ciencias Antropológicas. Es docente y escritor. Dicta cursos en la Dirección de Cultura de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires y en la Escuela Argentina de Foto-

grafía. Coordina talleres de escritura, semiótica y estética. Publicó trabajos en Cuba, España y Argentina. Es colaborador de la revista *Hablar de poesía*.

LUIS PRIAMO Estudió en el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. Es investigador y editor de fotografía antigua argentina y tiene a su cargo la serie de libros sobre el tema publicados por la Fundación Antorchas desde 1987.

LOURDES ROCA Es investigadora del Instituto Mora y coordinadora del Laboratorio Audiovisual de Investigación Social, proyecto Instituto Mora/CONACYT, en la ciudad de México. Doctora en Antropología e Historia y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Se dedica a la historia gráfica y la antropología de lo visual.

HERMENEGILDO SÁBAT (1933) Nació en Uruguay. Es dibujante, escritor y fotógrafo. Ilustra las páginas de la sección Política del diario *Clarín* desde 1973. Desde 1990 dirige la revista *Sección Aurea*. Autor de *Scat*, *Dogor*, *Al troesma con cariño* entre otros títulos.

HÉCTOR SANTULLI Es psicoanalista. Coordinador del Equipo turno vespertino del Servicio de Adultos y Gerontes y miembro de la Comisión Directiva de la Asociación de Profesionales del Centro de Salud Mental Nº 3 Dr. Arturo Ameghino, GCBA"

MARISA STRELZENIA Es licenciada en Ciencias de la Comunicación (Universidad de Buenos Aires). Directora de Estudios de la Escuela de Fotografía Creativa de Andy Goldstein, en la que también es docente y tutora de tesis de graduación.

VERÓNICA TELL Es licenciada en Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires; becaria de CONICET y doctoranda de la FFyL con un proyecto sobre fotografía en Argentina (fines XIX - principios XX).

TONY VALDEZ Es fotógrafo desde 1982, especializado en fotografía periodística y documental. Ejerce la docencia y ha publicado artículos sobre fotografía periodística en revistas de la Argentina y el exterior. Es miembro fundador de la Agencia Cooperativa Sudacaphotos.

RODOLFO WALSH (1927) Fue escritor y periodista. Autor de *Los oficios terrestres*, *Un kilo de Oro*, *Operación Masacre* y *¿Quién mató a Rosendo García?* entre otros títulos. Desaparecido por la dictadura militar en 1977.

TEMAS DE
FOTOGRAFIA
Y SOCIEDAD

Ojos Cruels

► NRO. 1

OC

editorial

Como todo emprendimiento que se inicia, su surgimiento, formalización y cuerpo tienen su origen en un deseo. Para nosotros, el de intervenir, ampliando, a través de la escritura, el espacio y los contenidos del debate en el campo fotográfico.

Creemos que *Ojos Cruels* es, al mismo tiempo, un punto de partida y de llegada. Punto de partida porque pretende ser un instrumento para la difusión de reflexión en torno a la fotografía, en el cual la problematización del objeto *fotografía* no se vea limitado más que por los honestos límites de quienes escribimos y hacemos la publicación. Pero al mismo tiempo no podríamos explicar la necesidad de salir con *Ojos Cruels* sino por el camino transitado hasta hoy por buena parte de quienes integramos su staff. Tanto individual cuanto colectivamente hemos venido im-

pulsando la construcción de ámbitos en los cuales se privilegiara el intercambio entre los productores de fotografías y de reflexión teórica, dimensiones que dialogan permanentemente en el campo fotográfico. La referencia es ineludible: las *Jornadas de Fotografía y Sociedad*, espacio que organizamos y nos convocó en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires desde 1997, encuentran en *Ojos Crueles* una de sus cristalizaciones. En ambos casos –Jornadas y publicación–, la heterogeneidad de recorridos y formaciones es quizás el condimento cualitativo determinante. No somos tributarios de un discurso único, lo cual también se expresa en que ésta no es una publicación cerrada, concebida para que escriban sólo sus miembros e invitados escogidos; de ahí la función del Comité Asesor y una pauta de redacción.

No partimos de ninguna novedad cuando definimos que la fotografía sea posiblemente uno de aquellos objetos malditos para el pensamiento y el arte, siempre a mano para las consideraciones fáciles y no exentas de obviedad. Huidizo, al mismo tiempo, para los juicios enrolados en teorías que suelen aplicarse a formas del arte tradicionales. Además, no podemos apartarnos en cada paso de una premisa: son inherentes a la fotografía tanto su carácter de producto *artístico* cuanto el de práctica sociocultural. Por lo tanto, si pretendemos dar cuenta de ella –entendiendo que cualquier *dar cuenta* supone límites y parcialidades– sólo podremos intentarlo seriamente si preservamos la relación dialéctica entre teoría y praxis. Es por ésto que pretendemos de *Ojos Crueles* no otra cosa que constituir la en una herramienta idónea para aportar a enriquecer el pensamiento acerca de la fotografía, sabiendo que dicho objetivo sólo puede alcanzarse rompiendo compartimentos estancos y consentimientos especulares, especie de guiños de ojo sostenidos ocasionalmente por francas barreras epistemológicas, pero también –y quizás más frecuentemente– por cierta mediocridad de intereses cortoplacistas.

Todo sujeto, por el solo hecho de estar socialmente constituido y vivir en sociedad, contribuye con sus hechos a la producción social general, a veces más, a veces menos concientemente. Si la fotografía es uno de los soportes por medio del cual lo social se expresa y supone una articulación entre lo individual y lo social, su producción, circulación y consumo no pueden estar ajenos a la lógica de la producción en general –tanto material como simbólica– y a sus sistemas de legitimación. Por otro lado, como ya lo dijera Marx hace ciento sesenta años, desde que se escindieran trabajo manual e intelectual, muchos han vi-

vido en la ilusión de creer en la independencia y autonomía del mundo de las ideas respecto de las condiciones materiales, de las cuales emergen y sobre las cuales son aplicadas. Por el contrario, nos situamos en la fila de quienes sostienen que las actitudes *contemplativas* sólo contribuyen a mantener el estado de cosas existentes. A sabiendas, elegimos hacer explícito nuestro propósito: desde *Ojos Cruels* anhelamos construir un ámbito de intervención; una herramienta en la que polifonía no signifique pastiche ni la coherencia, dogmatismo. No nos apremian los temas de agendas oficiales: ni los de cierto sector del campo fotográfico, con sus pautas acerca de qué y cómo producir y exhibir en función de posicionamientos más mercantiles que culturales ni, tampoco, algunos de la Academia. Ésta, a veces, se relaciona con la imagen fotográfica ligeramente, recurriendo a citas de autoridad dadas por obvias, lo que no hace más que esconder incomodidades teóricas, epistemológicas y metodológicas que la fotografía provoca. Para ser más claros aún: *Ojos Cruels* no será una revista de urgencias, presta a acondicionar un vagón en algún tren de la historia de los que actualmente circulan. Preferimos, con dos o tres certezas a cuestas, no más, sentar nuestro punto de vista, de modo que ningún maquinista improvisado, advenedizo o testaferro –a veces con título de *especialista*– haga de nosotros un turista de contingente.

Intentar traspasar lo que se nos impone como manifiesto y reemplazar la liviandad de la crítica que se ata al objeto desesperadamente –como a un fetiche próximo a desvanecerse–, por la angustiante pregunta por el sentido, tal vez permita retomar aquellos viejos-nuevos temas que desvelaron a otros. ¿Por qué habríamos de ser *originales*, si las ideas, por lo general, sólo cambian de vestimenta?

Los saberes son –siempre– productos históricos y sociales, expresiones de una permanente confrontación ideológica. En ese campo de batalla por el sentido, intentamos recuperar, desde un pensamiento crítico, aquellos relatos fuertes relegados por los discursos hegemónicos de las últimas décadas –los que, por cierto, muchas veces simulan ser críticos–. Estos, frecuentemente, asisten –en un mismo movimiento– al intento de desdibujar, camuflar a la fotografía, con el propósito de equipararla para su aceptación en ámbitos de legitimación. En cuanto los artistas fotógrafos se preocuparon por sumergirse en y ser reconocidos por el campo artístico, y toda vez que el mercado del arte abrió sus puertas a la fotografía, la respuesta inmediata ha tendido, generalmente, hacia el mismo

sentido. El acercamiento de la fotografía a la forma mercancía se vio acompañada, las más de las veces, de una traición a sus cualidades disyuntivas. No ha habido más de dos o tres disyuntivas: o bien la aceptación de la inferioridad relativa a su condición artística y la consecuente legitimación como pariente pobre, a través de la instrumentación de formas pictorialistas o neopictorialistas; o bien, admitiendo y preservando la diferencia, tolerando el costo de situarse periféricamente en los ámbitos de circulación de las obras de arte; o, finalmente, más allá de excepciones, aguardando que el tiempo aplaque la fuerza de su poder referencial, las menos de las veces con el autor en vida.

Entendemos que la producción de textos críticos acerca de la fotografía es un campo en construcción permanente. Las ciencias sociales y humanas no repararon aún lo suficiente en las posibilidades que la fotografía brinda para el abordaje de lo social. Tampoco han estado abiertas lo necesario al aporte de discursos que, aún no siendo el desentrañamiento de lo social su objetivo principal, como el psicoanálisis, sin embargo permiten pensar desde otras categorías y conceptos la complejidad del dispositivo y del acto fotográfico. En este sentido, es probable y hasta saludable que no haya *un* método y *una* teoría de la fotografía. Incluso, quizás, metodologías tradicionales para el abordaje de lo cultural y artístico, propias de cada disciplina o discurso, también requieran una *vuelta de tuerca*, al cruzarse con un objeto que aún hoy los increpa e interpela. Pero el ejercicio no concluye allí: también es necesario repensar la pertinencia de gran parte de estudios, ensayos y teoría acerca de *lo fotográfico* que son producidos en situaciones históricas, sociales y políticas con las cuales tenemos poco en común. La particularidad de periferia dependiente es el medio en el cual se desarrolla nuestra producción fotográfica y teórica, lejos de las condiciones de producción de la hegemonía cultural. De no detenernos a pensar este problema, se corre el riesgo de –deshistorización mediante– justificar las más diversas prácticas y estéticas, relegando –cuando no, haciendo desaparecer– la discusión sobre la ética de las imágenes y su circulación. Esto lleva a cuestionar políticas *en* fotografía y políticas *de* la fotografía. Pero ¿hay voluntad de dar este debate, cuando desde los años de la *transición democrática* la fotografía no escapó al devenir de un país que tendió progresivamente a diluir lo colectivo en la iniciativa individual, y a pensar en los supuestos beneficios de tener relaciones carnales antes que iniciativas propias? La ilusión de estar en el primer mundo por la simple reproducción de formas y contenidos de la fotografía de otras latitudes y hasta por haber disfrutado de las bondades

del 1 a 1, choca objetivamente con la realidad en que vivimos, brindando por momentos un espectáculo entre impúdico y cínico. *La fotografía, un lenguaje en alza*, sentenciaba el comentario de una exposición de arte a mediados de 2002, al tiempo que el país se debatía entre la protesta social y la represión.

Frente a la disyuntiva, no queremos ser espectadores del tiempo que transitamos, ni gozar del conocimiento producido si éste no es compartido colectivamente. Tal vez *Ojos Cruels* brinde y nos brinde una buena oportunidad más de resistir como sujetos.

Octubre de 2004

*silvia perez fernandez
eduardo garaglia*

▶ 16

SECCION: *artículos*

ARTÍCULO: *la intensa luz de lo remoto: fotógrafos viajeros del siglo xix*

POR: *daniel ponce*

ojos crueles ► N.º 1

I
"¿Y qué habéis visto, decid?"

Charles Baudelaire, "El viaje". 1857

El autorretrato egipcio de Maxime du Camp (1822-1894), obtenido en 1850, resulta tan elocuente y, de algún modo tan estrafalario para la época, que podría comparárselo, por la intensidad de su mensaje, con el de Hippolyte Bayard, realizado en 1839, en el cual el fotógrafo aparece con el torso desnudo, los ojos cerrados y la mitad del cuerpo cubierta por un lienzo, simulando su propio suicidio.

En el calotipo mencionado, du Camp está sentado sobre la cabeza de uno de los colosos de Ibsambul, en Nubia, y la arrogancia de la pose parece evocar el regocijo de un soldado victorioso al concluir la batalla; lle-

va un turbante improvisado que es casi una máscara, vestimenta de colono, faja ampulosa, pantorrillas encintadas, y enfrenta el objetivo de la cámara con una reposada actitud de desafío. Los ojos sin pupilas de la estatua, y la arena, que llega hasta el cuello de la mole, parecen hacerla surgir de una pesadilla.

La tensión que se establece entre el volumen de la cabeza del faraón de piedra y el cuerpo del fotógrafo reafirman cierta voluntad de conquista de éste, a la vez que brinda, por el contacto entre la fragilidad del retratado y la perennidad del objeto, un toque épico al logro que testimonia. Relativiza, también, la valoración de los monumentos legados por la antigüedad, a partir de una mirada que se juzga moderna, inquieta y, de un modo cabal: irreverente, respecto de la tradición de los pueblos no europeos.

En la fotografía de otro coloso, du Camp elige una perspectiva novedosa: la estatua ciclópea retratada de perfil, con el contrapeso virtual de una figura humana, abstraída, contemplando la lejanía, donde la confusión de planos provocada por las piedras hace que parezca posada sobre el antebrazo del faraón. Aquí, también, el fotógrafo prefiere, a diferencia de sus colegas, intervenir en la majestuosidad de la estatua, pues alguien menos perspicaz se hubiese contentado con un plano general, tomado desde lejos, para informar sobre el prodigio pero sin opinar acerca de él.

Ambas placas dan cuenta de un cambio sustancial en la política narrativa de los fotógrafos europeos. Por un lado, la inclusión del autor en el objeto de su indagación, con una redefinición de su rol como partícipe y opinante, en el caso del autorretrato, y por otro, al relevar el monumento de perfil, se dirige hacia la competencia del receptor que, sospecha, no requerirá de una toma convencional para acceder a la comprensión del objeto retratado.

Lo dicho, para abrir la disquisición, resume dos ejemplos que coronan una etapa y que, a la vez, nos permiten introducirnos, aunque sea a través de muestras significativas, en el relato de los viajeros ilustrados que atravesaron África oriental, con intenciones disímiles, encomendados por instituciones o alentados por una búsqueda personal, como hombres de ciencia, a veces como mercaderes o como agentes políticos coloniales pero, entre los cuales, algunos elaboraron un discurso visual a partir de la producción de imágenes de las sociedades primitivas o, como el caso de Egipto y los egiptólogos, ordenando los vestigios de un misterio histórico, mientras trashumaban por poblados que no habían conseguido sobrepasar la etapa agraria. Dicho en otras palabras, se intentará valorar el tenor de cierta recurrencia fotográfica europea —se tomarán tres o cuatro casos

Agradecimiento: a Loli Prigge, por la traducción del alemán de la biografía del Dr. Philipp Paulitschke, obtenida en Internet.

testigos— acerca del mundo de los diferentes, cuando el Romanticismo daba sus últimos estertores.

Como ojo lúcido de la Revolución Industrial, el aparato fotográfico se vio comprometido tanto en el registro de las diversas actividades de los países centrales como en la construcción de una mirada, dependiendo ésta de condicionantes ideológicos, de la estética de los diversos períodos que nutrieron al siglo XIX, y de la intención y operatividad de los emisores de discurso colonial. El fotógrafo viajero en el mundo primitivo resulta, entonces, una mirada de la modernidad sobre los objetos del pasado o, más aún, sobre los seres inmersos en un pasado eterno.

Es de destacar, para contextualizar la faena de los fotógrafos de sociedades primitivas, la acendrada noción de *viaje* que atraviesa el siglo XIX, y que hunde sus raíces, aunque de un modo diferente, en las arduas navegaciones y sus *relaciones explicativas* de las épocas del Humanismo, recorre de manera fantástica aunque motivadora las ilusiones de los hombres de la Enciclopedia, y desemboca en el Romanticismo como una de las principales pruebas de transfiguración del héroe, tanto en sus albores como en su fase última.

Entre otros periplos memorables, los viajes del naturalista, botánico y geógrafo alemán Alexander von Humboldt (realizado entre 1799 y 1804), y el de Charles Darwin (entre 1831-1836), son paradigmáticos para la comprensión de las ciencias naturales y, aun, para el desarrollo de las teorías científicas y políticas de los años posteriores.

Los ideólogos de la Ilustración, a diferencia de los intelectuales decimonónicos, salvo contadas excepciones —por ejemplo, la estadía de Voltaire en Rusia—, no desarrollaron travesías considerables y se limitaron a sucesivos cambios de ciudades, pero dentro del continente europeo. Tal el caso de d'Alembert, quién dependía para la elaboración de sus trabajos de la ayuda de los diarios de viaje de capitanes de ultramar o de aventureros que dejaban testimonio de sus andanzas. La imaginería para ilustrar los tratados era encargada a profesionales del grabado o, a lo sumo, provenía de los bocetos que los marinos conseguían pergeñar en latitudes extrañas.

En el caso de von Humboldt, las obras iban ilustradas por diseños del autor, pues se trataba de un destacado acuarelista, o eran realizadas por grabadores especializados sobre apuntes del viajero y con supervisión de éste, como en el caso de Darwin. De manera que explorar y mostrar —mostrar imágenes de lo visto o presenciado— está ligado de manera indisoluble a la tarea de ordenar y explicar el mundo.

La noción de *viaje*, por lo tanto, que ejerce una enorme seducción sobre pensadores, publicistas y artistas europeos de los siglos XVIII y XIX,

eclosiona en los inicios del Romanticismo y produce modalidades que serán aprovechadas por los viajeros de la segunda mitad del siglo XIX con el recurso de la cámara fotográfica. Cuando decimos *eclosiona*, se intenta expresar el carácter diverso que toma la noción de viaje a partir de las primeras décadas del Romanticismo.

Entre los jóvenes alemanes de la generación del *Sturm und Drang*, la idea de viaje tiene que ver con la relectura del pasado clásico, en especial del mundo greco-latino. Así, Goethe parte, muy joven, hacia Italia para conocer las ruinas del pasado imperial, de donde regresa con poemas, diarios y una abultada carpeta de acuarelas.

Abundan los ejemplos de este nuevo concepto de *viaje cultural*, realizado para apreciar in situ la portentosa herencia legada por los artistas anteriores al Cristianismo. El matrimonio compuesto por Percy y Mary Shelley, acompañados por Lord Byron y por John Polidori, recalcan en Italia, luego de visitar Grecia, y se entregan a la composición de versos en metro clásico, a la vez que realizan numerosos bocetos como testimonio de los sitios visitados.

Hay, asimismo, quienes viajan a través del continente europeo con miras a detallar los avatares de determinada figura de las artes, a la cual profesan admiración. Los esposos Novello, a principio del siglo XIX, llegan desde Londres hasta Viena, para componer una biografía de Mozart (fallecido en 1791), que contendrá entrevistas con los allegados del músico, como así también una colección de retratos del mismo y una descripción de los sitios en donde vivió, lo cual les demandó un itinerario por cuatro países.

Viaje cultural –o viaje iniciático hacia el corazón de la antigüedad clásica– y viaje científico –Bonpland, von Humboldt– son dos de las tareas que la nueva sensibilidad proporciona como compromiso a los jóvenes románticos. Los ingleses completarán esta faena –Walter Scott, por ejemplo– llevando el concepto de viaje cultural a los sitios donde reposaban los vestigios de la Edad Media y, muchísimo más tarde, en las primeras décadas del siglo XX, casi como receptor sincrético de todas las ramas de Romanticismo, Lawrence de Arabia, primero viajero cultural y luego militar imperial, pondrá en juego en su aventura todo el arsenal heredado del pasado decimonónico: veneración por la arquitectura medieval, escritura de viajes, mentalidad colonial aunque empática con ciertos sectores árabes, afán por las travesías y por el destino heroico, desvelo por fotografiar y por narrar cada una de las etapas de la campaña bélica, y deslumbramiento por la técnica y por las máquinas.

De manera que esta profunda e impostergable necesidad de viajar resulta un rasgo distintivo de los protagonistas de la primera generación de

románticos y, asimismo, una noción que va a redefinirse en cada etapa del movimiento buscando objetivos cada vez más lejanos y desconocidos. Lo que en principio no pasa de una exploración en los países vecinos, en pos de las ruinas del helenismo y del pasado de Roma, va a convertirse en un acicate para una considerable cantidad de estudiosos, literatos y hombres de ciencia, pero a la búsqueda de organizaciones sociales olvidadas en el tiempo y a la caza de los elementos fácticos que sirvan para elaborar las nociones de *salvaje*, *bárbaro*, o *primitivo*.

La articulación de la fotografía con el relato etnográfico o meramente informativo y empírico, ocurrida a partir de la segunda mitad del siglo XIX, lleva aparejados no sólo los conceptos previos y fundacionales (la ilusión del Romanticismo acerca de uno de sus postulados antropológicos operativos: *dar a conocer*, por ejemplo) sino que establece una nueva concepción de lo que se está mostrando, instituido como formas concluyentes de la verosimilitud. Con la fotografía, el texto del viajero —anuladas ahora la fantasía o la inexactitud del grabador— hará “honor a la verdad”, develando por primera vez el rostro de los otros, su hábitat y su paisaje.

Podríamos decir, en términos muy generales, que la primera mitad del siglo XIX, dominada por una estética que busca sus patrones en la estatuaria helenística y en la melancolía de las ruinas romanas, produce una iconografía que subjetiviza los sueños del emisor en un afán de adecuación a los modelos antiguos, hecho que también determinará el tratamiento de las imágenes acerca de los primitivos. Así, pueden verse retratos de argelinos y marroquíes en dibujos de Delacroix con un cierto viraje hacia la tipología étnica europea, además de ser mostrados en medio de ambientaciones que más tienen de oníricas que de reales. Y, por otro lado, podríamos decir que a partir de la segunda mitad del siglo XIX, se produce, con la irrupción de la fotografía en los tratados de viajes, no sólo un nuevo orden en los tipos a relevar, sino también una descripción complementaria a la literaria que, se supone, tiene por aliada a la verdad.

Veremos, luego, que la mirada de lo analógico absoluto que promete la fotografía no es tal, a pesar de tratar cara a cara con el sujeto de su exploración, y a pesar de que, como rito mecánico, parece el método más apto para “copiar la realidad”. Se intentará demostrar hasta qué punto la subjetivización del emisor propende a organizar el campo de lo representable hasta falsificar al sujeto que analiza. Digamos, entonces, o advertamos, que el traslado de fotógrafos hacia los confines coloniales o hacia páramos estragados por la guerra interétnica o, simplemente, hacia remotas islas de carácter bucólico, permite una nueva escritura del discurso eurocéntrico y, a la vez, una ruptura con los ilustradores de las cuatro primeras décadas del Romanticismo. Como ícono, Maxime du Camp, sentado

sobre la cabeza del coloso, servirá de emblema para internarnos en la cuestión.

El calotipo aludido proviene de la obra: *Egipto, Nubia, Palestina y Siria, diseños fotográficos obtenidos entre los años 1849, 50 y 51, precedidos de una introducción y acompañados de un texto explicativo* (1852). Algunos detalles completarán la situación en el tiempo de este volumen, como así también algunas referencias de antecedentes notables de la fotografía de viajes, arqueológica y etnográfica, brindarán una visión más adecuada de lo que comienza a desarrollarse a partir de 1852.

Du Camp fue un activo participante del ambiente cultural de su época. Amigo de escritores y pintores, estudió técnica fotográfica con Gustave Le Grey, y formó parte, por afinidades estéticas e ideológicas, de la generación romántica posterior a 1840, aquella que dirigió sus estudios a indagar el enigma de las culturas orientales y de los *sitios exóticos*.

La noción de *viaje* se redefine, por tanto, para dicho segmento del Romanticismo, hacia los arcanos de lo desconocido –aplazados ya los ideales del Neoclasicismo–, y a la búsqueda del muestreo y desciframiento de los valores simbólicos, producidos en sociedades atrasadas, donde abundaban las leyendas, las interpretaciones mágicas, los sistemas de castas, la esclavitud y la gravitación de las instituciones religiosas. Como investigadores vivieron fascinados por las culturas árabe, africana e hindú (el inglés Richard Burton, traductor de *Las mil y una noches*, primer europeo que visitó de incógnito La Meca, explorador en África y tratadista, es un exponente decisivo de tales inquietudes generacionales).

Du Camp realiza su tarea fotográfica en compañía de Gustave Flaubert, quien escribirá *Viaje a Oriente*, publicado en 1852, donde relata el periplo que ambos experimentaron. Agreguemos otros datos para perfilar al fotógrafo: el poeta y ensayista Charles Baudelaire, que le negó estatus artístico a la fotografía (*El salón de 1859*), fue gran amigo de du Camp, a quien le dedica el extenso poema "El viaje", contenido en *Las Flores del Mal*. Tuvo como interlocutores y críticos a Etienne Carjat y a Nadar y, por último, hay que mencionar que du Camp, como tantos fotógrafos de su generación, y aun de la anterior, había comenzado como dibujante y acuarelista.

Estas líneas pretenden trazar, aunque de un modo somero, los rasgos destacados de una personalidad que oficiará de puente y de disyunción, al igual que Flaubert en la narrativa, entre los románticos de la primera mitad del siglo XIX y los de la segunda mitad, con sus ramificaciones en el simbolismo, el realismo, el naturalismo y el impresionismo.

Du Camp, como precursor de imágenes que contienen opinión, y los fotógrafos que, tiempo después van a internarse en África oriental, pro-

1856) que reunió álbumes sobre excavaciones y monumentos en Argelia y Egipto; Pierre Trémaux, que realizó relevamientos de paisajes y tipos étnicos en Sudán (1848); el notable fotógrafo veneciano Carlo Naya (1816-1882), que captó escenas callejeras y tipos urbanos en El Cairo y remontó El Nilo antes de 1849 fotografiando a su paso las riberas y las ciudades; y los Hermanos Zangaki, de origen griego, que fotografiaron paisajes, construcciones y grupos humanos en los puertos del Mar Rojo, como así también en Egipto.

Podemos postular, en virtud de lo mencionado, el rumbo que va tomando la noción de *viaje romántico*. Una nueva concepción, entonces, que condiciona la formulación visual de lo exótico y del atraso de las sociedades periféricas, cuando Europa experimentaba las conquistas del desarrollo industrial. Esta concepción se verá emparentada con los métodos de las ciencias naturales: clasificación, disección y descripción meticulosa del objeto de estudio. Además, esta novedosa forma de producción de imágenes cuenta con el impulso ideológico de instituciones nacientes, como la Sociedad Francesa de Fotografía, que sustentan económicamente la actividad y establecen los parámetros del emisor de imágenes.

Otro suceso significativo a tener en cuenta, acerca de la institucionalización de la producción fotográfica, es la fundación en Londres (1853) de la Royal Photographic Society, cuya primera presidencia honoraria le fue otorgada a Roger Fenton, fotógrafo de las colecciones de piezas arqueológicas del British Museum y destacado orientalista —trabajó en China y, también, produjo las primeras tomas de San Petersburgo y de Moscú—, quien obtendría celebridad con los reportajes fotográficos de la Guerra de Crimea (1855), por otra parte, la primera guerra donde la fotografía atestigua los hechos.

Subrayemos, además, el creciente interés que comenzaban a despertar, a partir de 1850, los álbumes fotográficos de países lejanos entre las clases cultas europeas. En este caso, las imágenes africanas de Naya y de los Hermanos Zangaki, para volver a los ejemplos citados, se encuadrarían dentro del consumo libresco de "paisajes y gentes" que seducía por aquellos años a los europeos, sin restarle a los autores, a pesar del objetivo comercial, sus méritos artísticos.

Habrá que sumar, a estas cuestiones, los avances técnicos que permitirán, a corto plazo, la impresión de fotografías en periódicos y publicaciones diversas, y el éxito editorial de los tratados de viajes que, muchas veces, trascendía el ámbito de los especialistas (geógrafos, topógrafos, antropólogos, etc.) y se proyectaba hacia un público más amplio y ávido de novedades.

Entre du Camp, como figura emblemática de transición, y los fotógrafos Édouard-Joseph Bidault de Glatigné y Philipp Paulitschke, activos en Etiopía y Somalia, quienes nos ocuparán más adelante, hay un espacio de casi treinta años de elaboración de discurso fotográfico. Los mencionados en segundo término, francés y austríaco respectivamente, representan la concreción del oficio de fotógrafo etnográfico que, en las décadas finales del siglo XIX, ordenan en imágenes el mundo primitivo, con una perspectiva ideológica afín a las teorías en boga de la sociología evolucionista y del empirismo antropológico.

Analizaremos, después, algunas de las imágenes tomadas por estos fotógrafos para denotar hasta dónde los conceptos de práctica fotográfica e ideología política se ponen al servicio del imaginario de las instituciones que les encomiendan los trabajos, y cómo los fotógrafos se instituyen como custodios del discurso de la metrópoli al retratar a los diferentes.

Podemos decir, para describir en pocos términos el trayecto de una inquietud secular, que el viaje romántico, como exploración de un pasado idealizado –sea helenístico, medieval o exótico– dio paso a una noción finisecular de *viaje clasificador*, donde los sujetos a retratar y su geografía debían tornarse visibles de acuerdo a los patrones fijados por el discurso de las instituciones, sean éstas de producción científica, comercial o bélica.

II

*"Pero Poseidón había acudido
junto a los Etiopes, que habitan lejos."*

Homero, La Odisea, Canto I

("etiope" deriva de una palabra griega
cuya traducción sería: 'de aspecto
quemado', que denominaba en
forma genérica a la raza negra.)

En términos generales, ya que excedería los límites de este trabajo, podemos sintetizar la situación de los países de África oriental (en los años que van desde 1860 a 1890) como proclive a la inestabilidad política donde se mezclan las apetencias coloniales de los países europeos y las rivalidades sangrientas de los diferentes grupos étnicos.

Tanto Egipto, Sudán, Abisinia (hoy Etiopía) y Somalia transcurrieron estos años sujetos a sucesivas crisis, invasiones y guerras interétnicas. Entre los años 1882 y 1914, Inglaterra, a través del Alto Comisario británico, ejerció el gobierno sobre Egipto, dirigiendo la administración y el ejército. Además, el Mar Rojo y las poblaciones de ambas márgenes eran enclaves

muy valorizados por las compañías comerciales, por los delegados consulares europeos —como punta de lanza para la penetración colonial—, y por traficantes de toda laya y bandera.

Ingleses, italianos, franceses, belgas y, en los últimos años del siglo, rusos (queda un copioso reporte de 1893: *Con los ejércitos de Menelik II*, que el topógrafo y militar zarista Alexander Bulatovich escribió para información de sus superiores), trazaron políticas para afincarse en los territorios e incidir en el destino de los nativos, con el objetivo de establecer factorías de exacción de materias primas y para obtener influencia geopolítica.

En cuanto a los fotógrafos, resultaba casi imposible que lograsen internarse en Somalia o Abisinia por las suyas, sin la ayuda y el acogimiento de los estamentos del poder colonial o diplomático: mercaderes, traficantes, cónsules o comisionados militares europeos; además de que una empresa tan fatigosa, lenta y temeraria requería no sólo de contactos y permisos territoriales sino también de financiamiento institucional.

Para nombrar a algunos de los fotógrafos de esta etapa y recalcar la importancia que había ganado la fotografía etnográfica, en el marco del viaje decimonónico, tanto en lo concerniente a la ampliación del conocimiento científico como en el aspecto instrumental —servir como medio de análisis y como datación que, a posteriori, pudiesen ser utilizados como conceptos de dominación y de supremacía—, habrá que detenerse en un grupo de europeos que, con los años, se convertirán en destacadas figuras de los estudios geográficos y antropológicos.

Por ejemplo, el italiano Antonio Cecchi (1849-1896), explorador y geógrafo, redacta, después de un viaje extenuante, el libro: *De Zeilah a la frontera de Kaffa* (1886), obra que acompaña con grabados hechos por encargo sobre la base de sus propios croquis, para luego componer (1888) un álbum de fotografía de Eritrea, que le valió entre sus contemporáneos el epíteto de "pintor de la costa del Mar Rojo" (Cecchi, en su primer trabajo, apela al recurso del grabado, aunque ya por entonces se trataba de una antigualla, para desembocar con mucho éxito en la práctica fotográfica, que servirá como punto de partida para una colección posterior).

Otro italiano, Luigi Naretti (activo entre 1885 y 1920), produjo álbumes acerca del territorio del Somal y de los dominios de los Danakils (Abisinia), publicados a partir de 1885. El francés Georges Révoil (1852-1894) publica en 1883 el diario de viaje *Somalia*, donde se reproducen alrededor de cincuenta fotografías de su autoría, como corolario del periplo por este país, llevado a cabo entre 1880 y 1882. Ferdinando Martini (1841-1928), quien en 1910 sería nombrado embajador italiano en Argentina, publica en 1890 su

obra: *África italiana*, en la que incluye mapas de su exploración, grabados y un conjunto de treinta y dos fotografías.

Los mencionados, además de otros no menos importantes (el Dr. Lenz, el Príncipe Roland Bonaparte, Pippo Vigoni y Robbecchi Brichetti, también activos en África oriental por aquellos años), configuran los fragmentos del relato visual acerca de los diferentes, retratados en las postrimerías del Romanticismo, como material de estudio derivado del viaje, en su redefinición de *viaje científico, exploratorio o etnológico*.

El concepto de "viaje exploratorio para el reporte de tipos etnológicos de los pueblos primitivos", empapado de afán clasificatorio y orientado a inventariar la negritud, es el que alienta en 1887 a los fotógrafos franceses de la Misión Maindron –rentada por el gobierno de su país– que, durante ese año, retratan las etnias de Abisinia y que ilustrarán algunas de las obras del geógrafo Jules Borelli, quien había explorado la meseta de Bubassa y la zona de Choa, en Abisinia, en compañía del ex poeta Arthur Rimbaud, en esos momentos devenido en jefe de caravana de una firma de comerciantes radicada en Aden.

El francés Alfred Bardey, a la sazón empleador de Rimbaud y de Kostantin Sotiro (aventurero griego, retratado en una notable fotografía por Rimbaud, en 1883, con fusil Winchester, botas de montar y fez árabe, en un jardín de bananos) redacta sus experiencias, acompañadas de fotografías, en *Barr-Adjam, recuerdos de África oriental (1880-1887)*, impreso por mediación de la Sociedad Geográfica Francesa, de la que era miembro.

Todos los autores mencionados (fotógrafos, geógrafos-fotógrafos, antropólogos-fotógrafos, memorialistas-fotógrafos, etc.) realizan su trabajo bajo los auspicios de instituciones ingentes que atesorarán la producción original con el objeto de formar colecciones y le dará circulación editorial a las publicaciones.

Mención aparte merece, antes de dedicarnos a Bidault y a Paulitschke, el ingeniero suizo Alfred Ilg (1854-1916). Mencionar a Ilg resulta, de una manera honesta, intentar la fatuidad de resumir un cuarto de siglo de historia de África oriental, específicamente los años que transcurren desde 1885 y 1900. Por lo tanto, en un párrafo que, de seguro, no le hará justicia, trataremos de condensar algunos detalles de su experiencia africana y de su abrumador legado como fotógrafo.

Alfred Ilg arribó a Aden en 1884 con la intención de emplearse en alguna de las factorías francesas que explotaban pieles, sal, café o armas en territorio abisinio, cuyas sucursales en este país estaban radicadas en Tadjoura y en Harrar. Dejaba atrás un pasado académico como catedrático e investigador matemático en Zurich.

Al cabo de un tiempo de dedicarse al trazado de rutas para los negociantes franceses, mientras se desarrollaba en Abisinia una larga lucha de etnias que aspiraban a la hegemonía y, a la vez, finalizaba una guerra contra los enclaves egipcios que dominaban un tercio del país, en la que estaba involucrada la etnia más numerosa, Ilg consigue formar parte del estado mayor del futuro emperador Menelik II, quien unificará el territorio en 1889.

Permanecerá durante veintidós años al servicio del rey con el cargo de ministro de Estado, emprendiendo la construcción de puentes, la puesta en marcha del primer ferrocarril etiope y otras múltiples actividades: remodelación de edificios, diseño de canales de riego, fortificaciones, depósitos y asesoría en materia económica.

A lo largo de sus años africanos, Ilg cultivó la fotografía con rigor y meticulosidad, hasta reunir alrededor de dos mil imágenes de la vida abisinia. Estaba eximido de responder a instituciones europeas y la actividad fotográfica que realizaba tenía que ver con la necesidad de proyección hacia la posteridad de sus labores como civilizador y, asimismo, estaba orientada a "testimoniar la gloria de Menelik II", a quien trataba, según sus propias palabras, "como a un padre".

La estética elegida por Ilg, entonces, será –sobre todo para los retratos del rey y de su séquito– una trasposición de los recursos del Neoclasicismo –por ejemplo: *La coronación de Napoleón I* de David– pero reinterpretados en Addis Abeba, con objetos etnográficos oficiando de símbolos de poder y desborde de pieles de tigre, cuernos, lanzas, y alfombras de Zeilah.

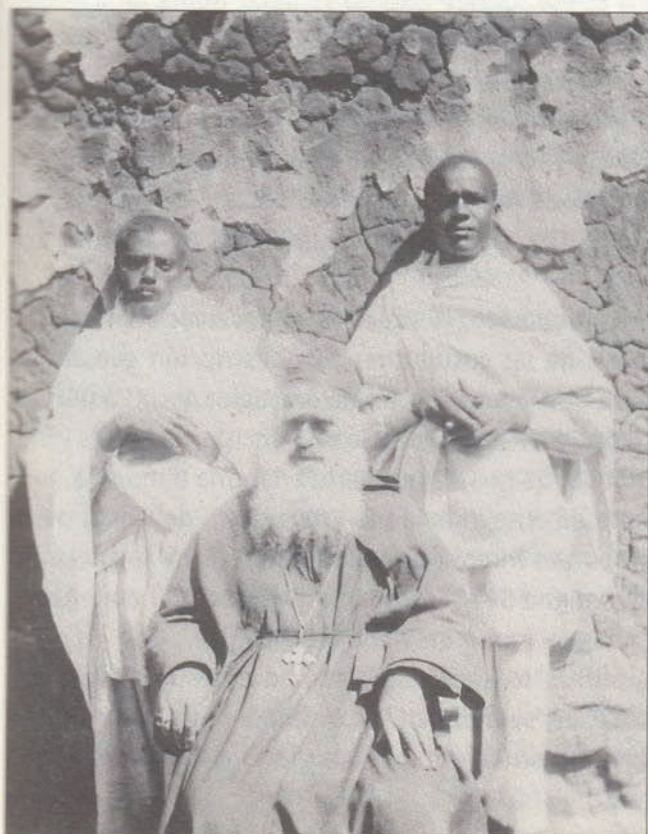
De algún modo, puede verse a la obra fotográfica de Ilg como un epílogo decadente del Romanticismo que, hacia fines del siglo XIX, intenta retomar la estrategia iconográfica de los inicios del movimiento, pero esta vez en un remoto país estragado por la miseria y por las guerras intestinas, con monarcas grotescos y abusivos, a los que se busca perpetuar en una placa apelando a una retórica perimida.

Ilg intentó, con sus imágenes, dotar al emperador cristiano Menelik, cristiano negro entre musulmanes, entre animistas y coptos, de un aura derivada del boato imperial europeo.

Las figuras de Bidault de Glatigné y de Paulitschke, en estricta relación con lo expuesto anteriormente, sintetizan las características arquetípicas del fotógrafo finisecular etnográfico, activo en países periféricos, testigo de la sociedad primitiva, a la vez que promovido por academias o por centros de elaboración de discurso. Ambos fotógrafos, de los cuales obtendremos las muestras de análisis, recorrieron vastos territorios de Abisinia durante los mismos años y confluyeron en Harrar por lo menos en dos



1



2

1
E. J. Bidault de
Glatigné:
*El negociante y
geógrafo Paul
Soleillet.*

2
Dr. Phillip
Paulitschke:
*Monseñor
Taurin-Cahagne.
Harrar. 1885.*

oportunidades. Harrar era una ciudad cristiana que albergaba un puñado de europeos en el primer lustro de la década del ochenta.

Los datos biográficos de Édouard-Joseph Bidault de Glatigné son escuetos: nació en Marsella en 1853 y falleció en París en 1902. Se desempeñó como fotógrafo de la Sociedad Geográfica Francesa, para la cual elaboró el álbum abisinio. Nada sabemos de su formación y de sus contactos culturales.

El Doctor Philipp Paulitschke, austríaco, profesor de geografía, historia y filología antigua en Viena, ofrece un perfil más completo. Atraído desde la adolescencia por la etnografía, dedicó algunos años al estudio de una extensa bibliografía aportada por viajeros y tratadistas del mundo árabe. Estudió latín, griego y árabe, y su versatilidad para las lenguas le permitió realizar traducciones del italiano y del francés, idiomas que aprendió de manera autodidacta.

La amistad con el médico y terrateniente vienés Dominik Kammel Ritter von Hardegger determinó su segundo viaje a África oriental en 1884, pues aquel, dedicado a la exploración y miembro de la Sociedad Geográfica Austríaca, necesitaba no sólo un políglota sino, también, un erudito capaz de reseñar las experiencias del viaje. Von Hardegger y la Sociedad Geográfica solventaron los gastos de la expedición. Paulitschke había efectuado en 1880 un viaje solitario a Egipto, donde intentó estudiar Nubia de manera exhaustiva, aunque no se conservan los diarios del itinerario.

Durante el *viaje de relevamiento* etnográfico y geográfico con von Hardegger, Paulitschke realizó innumerables fotografías, con el método de albúmina, de la vida abisinia y de los paisajes de los dominios del Somal y de Galla, como así también de la zonas de Dschaldessa y de Hennsa. La expedición se completó con la exploración de los lagos de Haramaja y Adele.

El material fotográfico producido, la experiencia observacional, el co-tejo lingüístico, el análisis de las costumbres y la descripción geográfica fueron volcados a un libro que le brindó enorme prestigio: *Abisinia* (1888). Esta obra y la actividad de Paulitschke como conferencista de temas africanos le hubiesen permitido, de no haber muerto en forma temprana, acceder al cargo de docente de etnografía en la Universidad de Viena, pues una experiencia de campo tan intensa era tomada, en dicha institución, como una especialización digna de ser profesada. Paulitschke había nacido en Czermakowitz en 1854 y murió en Viena en 1899.

A los fines de ejemplificar lo antedicho, y como muestra de la obra de los fotógrafos convocados, se indagará un puñado de imágenes captadas por Bidault y por Paulitschke durante sus viajes a través del territorio abisinio.

Para caracterizar la labor de ambos por separado, debemos decir que Bidault produjo un material cuya temática resulta más amplia, debido a que consideró en sus tomas una mayor cantidad de paisajes y sitios que Paulitschke. Debido a su profunda vocación ("Un hombre en permanente estado de contemplación", lo definió Rimbaud), tenemos un grupo de imágenes muy completa de Harrar, vista en las secuencias de una extensa caminata, que incluyen, por ejemplo, tomas del fuerte que defendía la ciudad, las calles de la misma, el mercado en plena dinámica, los edificios, los techos del centro de la urbe, etc., hasta llegar a lo particular: una galería de retratos de los pobladores, en sus peculiaridades étnicas, con pequeños detalles u objetos.

Paulitschke se concentró más en los tipos etnológicos, aunque no desestimó los paisajes y el relato de la vida urbana. Bidault puede darnos una visión de conjunto de la ciudad y de sus alrededores, mientras que Paulitschke está más abocado a inventariar a los nativos. Las dos obras, por lo menos las que produjeron en Harrar, son complementarias y, por momentos, de una afinidad asombrosa.

Resulta sintomático y, de algún modo, estilístico –tomando lo estilístico como fenómeno dependiente de una concepción ideológica– la diferencia que ambos establecen cuando retratan personajes europeos y cuando retratan nativos. Dos ejemplos tomados de la obra de los fotógrafos sustentarán esta opinión.

El primero es una fotografía de Bidault de Glatigné realizada en 1884. La placa muestra al "negociante y explorador francés Paul Soleillet en Obock". Bidault fotografía a un hombre de mediana edad, de barba abundante y pelo al rape, ataviado con la típica vestimenta blanca del colono en países bárbaros, sentado en una mesa de campaña, mientras contempla –así parece– un escrito o un mapa. La mano izquierda sosteniendo la frente y los binoculares sobre la mesa hacen pensar en destinos remotos.

El retratado está en una habitación que da idea de sus travesías, a juzgar por los objetos que cuelgan de las paredes: lanzas, escudos y espadas. Un mueble para atesorar papeles y fichas respalda al negociante. En el margen derecho, una carabina Rolling Block, un tanto esfumada, ofrece un indicio de la peligrosidad del lugar o evoca las incursiones de caza. Sobre la reposera de lona, un salacot, emblema del europeo en *viaje por los países cálidos*.

Bidault –y aquí aparece su intención y su mirada *institucional*– compone la escena, que tiene mucho de actuación sugerida, a partir de la tensión entre la pose elegida para el protagonista de la toma, al que se lo puede asociar, por su gesto, con el arquetipo del pensador desterrado, del

hombre de ciencia o del escritor, y la actitud de candor y de intimidación que poseen los nativos que observan la cámara, ubicados detrás del negociante, uno de ellos sentado sobre la escalera que parece flotar entre los objetos y los personajes.

En rigor con lo fáctico, Paul Soleillet era un poderoso traficante de armas de la costa abisinia. "El señor de Obock" lo mentaban sus contemporáneos, para aludir a su preeminencia en cuestiones de contrabando, intimidaciones, influencias y negocios turbios, donde la astucia, el disimulo y el oro cumplían un papel preponderante. En la época en que Bidault lo retrata, Soleillet acumulaba cargamentos de fusiles Remington, remanentes del ejército egipcio, para introducirlos en la guerra interétnica abisinia. Parte del armamento que Soleillet, Labatut, Rimbaud y otros traficantes vendieron al futuro emperador Menelik, a mediados de la década del ochenta, decidió la guerra a favor de éste.

Hay que aclarar que la fotografía iba a ser incluida en el Boletín de la Sociedad Geográfica Francesa, donde tenían cabida los ensayos y las biografías de los franceses notables, aquellos que en parajes ominosos "hacían progresar la ciencia".

Bidault decide retratar al traficante como si se tratara de un individuo dado a la reflexión y a la acción civilizadora. Sin embargo, no evita poner en evidencia la superioridad de Soleillet, la misma que el propio Bidault aceptaba al catalogar a los diferentes, al fotografiarlo secundado por sus sirvientes, mientras el negociante simula entregarse a sesudas cavilaciones.

Se trata de una obra por encargo, en la que el peso de la institución que la encomienda determina la mirada que compondrá la toma. Por otra parte, la operación de Bidault es manifiesta: debe adecuar a Soleillet para ingresarlo en el Parnaso de los geógrafos.

De modo que tenemos un concepto previo: retratar a ciertos franceses que llevan la civilización a los bárbaros y que, a la vez, aportan conocimiento para el avance de la ciencia, y un concepto ulterior: la falsificación del rol que establece la pose, según la manipulación de Bidault, falsificación que debía concordar con el lineamiento ideológico del primer concepto.

La fotografía de Monseñor Taurin-Cahagne, obispo católico de Harrar, realizada por Paulitschke en 1885, responde a la misma estrategia compositiva y discursiva que la de Soleillet, obtenida por Bidault un año antes.

El anciano "vicario apostólico de los Gallas", barba de eremita y cejas pobladas —un rostro que de modo burlesco asociaríamos con el de Marx y el de Darwin—, reposa sentado, cautivo en el hábito que suponemos marrón, en el centro exacto de la placa. Luego, la cruz y el anillo. Los novi-



3



4

3
E. J. Bidault de
Glatigné:
Mercado de Harrar.
Harrar. 1889.

4
Dr. Phillip
Paulitschke:
Mercado de Harrar.
Harrar. 1885.

cios o ayudantes o feligreses que lo asisten –amortajados por sus túnicas y con las manos superpuestas como los muertos– observan expectantes al fotógrafo. La pared de adobe resquebrajado del fondo, del cual parecen surgir los acólitos representa un telón adecuado para indicar la procedencia de éstos: la tierra árida e inculta. Monseñor, que baja las cejas para soportar el sol canicular, mira hacia un costado, con algo de pudor estudiado ante la presencia de Paulitschke y su aparato fotográfico.

Como Bidault, Paulitschke elige retratar a un europeo, con poder, delante de los nativos, cargando todo el peso de sus símbolos, que orbitan como una advertencia. La carabina de Soleillet, la cruz de Monseñor Taurin-Cahagne y, luego, en ambas placas: ciertos espectros tímidos que se resignan a ser retratados en segundo orden, subsidiarios, sentados en el piso a la espera de las órdenes del mercader o paralizados hasta que el obispo les indique retirarse.

La fotografía del religioso, de armonía perfecta y composición geométrica, relata, junto con la de Bidault, un mundo de aculturación, de poder colonial –o ingerente, sin ser colonial– y de sociedades en vías de desestructurarse. La Sociedad Geográfica Francesa y la Universidad de Viena, promotoras de la exploración y mentoras del viaje de cada uno de los fotógrafos, opinan a través de las placas.

Los fotógrafos viajeros de las últimas décadas del siglo XIX producen material visual a partir de los cánones ideológicos de sus propias sociedades, obvio es decirlo, y con ello cierran la noción de viaje a lo *exótico*, entendido como misterio e iniciación, para colaborar con una disección minuciosa de las pueblos primitivos, ahora objetos de estudio científico y sujetos de la explotación.

En 1872, el adolescente Rimbaud, luego amigo de Monseñor Taurin-Cahagne, comerciante de armas establecido en Harrar, fotógrafo amateur, también amigo y corresponsal de Bidault, de Paulitschke, de Ilg, y de Jules Borelli, había escrito en un pasaje de su poemario *Una temporada en el infierno*, cuando aún adhería a los ideales de la Comuna: “Los blancos desembarcan. ¡El cañón! Hay que someterse al bautismo, vestirse, trabajar”.

Dos muestras más, de los mismos autores, servirán para completar el puzzle arbitrario, propuesto para aproximarnos a los fotógrafos de viaje etnográfico.

Paulitschke y Bidault, el primero en 1884 y el segundo en 1889, fotografían el mercado de Harrar. Sitio de confluencia de viajeros y corazón de la ciudad, el mercado estaba atestado por los productos del interior de Abisinia: especias, tejedurías, telas, alimentos, marfil, café, miel, y un sinnúmero de baratijas. Jules Borelli habla de él como de un “lugar

de encuentro y de pérdida de tiempo, donde las transacciones son improbables".

La fotografía de Bidault está determinada por una toma desde altura (hay otras del mismo autor donde también prefiere dar una visión de conjunto desde un punto elevado), aprovechando, quizá, el techo de una de las construcciones aledañas. A primera vista, la imagen es un caos de gente en movimiento, atravesado por las líneas que provocan los palos y las mesas, un caos acotado por paredes de barro ya que, en el costado izquierdo y en el fondo, el mercado está franqueado por construcciones. Se trata a todas luces de una fotografía peculiar, con una estrategia compositiva que escapa de los cánones de parcialización y de orden que organizaban la lectura cuando se trataba de fotografiar grandes grupos de personas y objetos. Proviene de una mirada distante, donde no hay señalamiento de la individualidad, y en la cual los rostros, y aun los cuerpos, son sólo sugeridos, como si estuviésemos ante un escena pintada por Boccioni.

Esta indistinción de los participantes de la placa y la visión de conjunto propuesta por el fotógrafo está en relación directa, asimismo, con el programa de la Sociedad Geográfica, donde lo cuantitativo, para relatar los fenómenos de la sociedad primitiva, tenía un peso decisivo. Bidault podría haber elegido la entrada al mercado, o una calle adyacente, o mostrar a un pequeño grupo de vendedores en sus faenas o, quizá, detenerse en alguien en particular y utilizar como fondo los movimientos de los demás protagonistas, pero refiere hacerlo desde la altura, desde donde no pueden ser apreciadas las diferencias y los detalles. Se trata, justo es decirlo, de una de las fotografías más dinámicas que puedan hallarse entre obras de la época, a la vez que tiende a dar una idea de desorganización y de primitivismo muy acusada. Algo así como contarles a los europeos, en especial a los franceses, cómo había sido la infancia de la sociedad del dinero.

La fotografía de Paulitschke, posee otro punto de vista y otra enunciación, aunque puede establecerse cierta ligazón con la de Bidault. El austríaco retrata, en el mismo plano en que está parado, una sucesión de puestos de venta, cuyos mercaderes comparecen como fantasmas entre las mercancías. Se trata de un puesto de mercaderes griegos y uno de abisinios. Un grupo de adultos o de niños, en el extremo izquierdo de la placa, quedó velado a medias por efecto de la baja velocidad de la toma. Paulitschke destaca en primerísimo lugar las mercaderías, en este caso telas, algunas de las cuales parecen suntuosas y finamente elaboradas. Además, la inclinación que provoca la perspectiva, en la cual los techos de los puestos divide el plano y acentúa la contundencia de los objetos de-

bajo de un cielo limpio, concluye en el grupo desdibujado de los circunstantes: la niebla de los que aparecen movidos. Los mercaderes, por su parte, son sólo puntos comidos por la oscuridad. Todos estos protagonistas fantasmales poseen una entidad mucho menor que los productos que venden o que ambicionan.

En ambas fotografías, una con mayor definición, que analiza el mercado a partir de un fragmento de observación, y la otra, más intrincada, donde prevalece el ritmo de una muchedumbre cambiando bienes, pueden advertirse algunos rasgos de afinidad ideológica. El ritmo del intercambio y las mercaderías resultan más visibles que los sujetos que los producen.

Cuando Bidault y Paulitschke se entregan a datar las tipologías raciales lo hacen con uno o dos individuos por toma; siempre con un fondo de plantas o con un muro de barro agrietado por detrás. El sujeto queda así aislado, apto para una observación más meticulosa, para indagarlo como los naturalistas indagaban las muestras de vegetales o insectos en la intimidad del laboratorio.

En el caso de la fotografía del mercado, el procedimiento es inverso: supeditar la figura humana, hasta hacerla desaparecer, detrás de las mercaderías o de la actividad del mercadeo.

Una última disquisición. Las secularizaciones de la noción de *viaje* no escapan a supuestos básicos: la obtención de una transfiguración del viajero a cambio del sacrificio del periplo; el abandono de las garantías de lo conocido para acceder a aquello que sólo lo exótico revelará; la acumulación de bienes, materiales o espirituales o, inclusive, la acumulación de prestigio que será, a la larga, moneda de cambio para interactuar al regreso; y la esperanza de atenuar una tensión (cultural, económica, moral, etc.)

En el viaje de los románticos, tomado como uno de los ritos de iniciación de la modernidad, prevalecen la noción de acumulación de bienes culturales y el compromiso de testimoniar. Un testimonio que cuenta con la innovación decisiva de la fotografía como dispositivo narrativo, sujeto a los diferentes estilos o estrategias de cada etapa.

Sobrepasada la segunda mitad del siglo XIX, la utilización de la cámara brinda a los viajeros un recurso invalorable, cuyas facultades parecían inapelables para la tarea de testimoniar: la fotografía se instituía como la técnica que desentrañaba la verdad.

Ubicua como la luz, la cámara podía, además, tomar el lugar de la palabra y comunicar con mayor eficacia un asunto que, se suponía, no iba a requerir de traducción. El *haber estado ahí* era el reaseguro y el don del fotógrafo.

bajo de un cielo limpio, concluye en el grupo desdibujado de los circunstantes: la niebla de los que aparecen movidos. Los mercaderes, por su parte, son sólo puntos comidos por la oscuridad. Todos estos protagonistas fantasmales poseen una entidad mucho menor que los productos que venden o que ambicionan.

En ambas fotografías, una con mayor definición, que analiza el mercado a partir de un fragmento de observación, y la otra, más intrincada, donde prevalece el ritmo de una muchedumbre cambiando bienes, pueden advertirse algunos rasgos de afinidad ideológica. El ritmo del intercambio y las mercaderías resultan más visibles que los sujetos que los producen.

Cuando Bidault y Paulitschke se entregan a datar las tipologías raciales lo hacen con uno o dos individuos por toma; siempre con un fondo de plantas o con un muro de barro agrietado por detrás. El sujeto queda así aislado, apto para una observación más meticulosa, para indagarlo como los naturalistas indagaban las muestras de vegetales o insectos en la intimidad del laboratorio.

En el caso de las fotografía del mercado, el procedimiento es inverso: supeditar la figura humana, hasta hacerla desaparecer, detrás de las mercaderías o de la actividad del mercadeo.

Una última disquisición. Las secularizaciones de la noción de *viaje* no escapan a supuestos básicos: la obtención de una transfiguración del viajero a cambio del sacrificio del periplo; el abandono de las garantías de lo conocido para acceder a aquello que sólo lo exótico revelará; la acumulación de bienes, materiales o espirituales o, inclusive, la acumulación de prestigio que será, a la larga, moneda de cambio para interactuar al regreso; y la esperanza de atenuar una tensión (cultural, económica, moral, etc.)

En el viaje de los románticos, tomado como uno de los ritos de iniciación de la modernidad, prevalecen la noción de acumulación de bienes culturales y el compromiso de testimoniar. Un testimonio que cuenta con la innovación decisiva de la fotografía como dispositivo narrativo, sujeto a los diferentes estilos o estrategias de cada etapa.

Sobrepasada la segunda mitad del siglo XIX, la utilización de la cámara brinda a los viajeros un recurso invaluable, cuyas facultades parecían inapelables para la tarea de testimoniar: la fotografía se instituía como la técnica que desentrañaba la verdad.

Ubicua como la luz, la cámara podía, además, tomar el lugar de la palabra y comunicar con mayor eficacia un asunto que, se suponía, no iba a requerir de traducción. El *haber estado ahí* era el reaseguro y el don del fotógrafo.

Sin embargo, analizado en perspectiva y haciéndolo jugar con las ideas de la época, el material de los fotógrafos viajeros y etnógrafos, por ejemplo el de las últimas décadas del siglo XIX, remite al paradigma desde el cual fue enunciado y compromete la cuestión de la verdad. Versiones de la verdad, entonces o, quizá, verdad provisional, contenida en versiones que el transcurrir opacará o mutará, el relato fragmentado de estos fotógrafos se convierte en un conjunto de síntomas antes que en una conclusión incontestable.

La categorización establecida por fotógrafos como Bidault de Glatigné y Philipp Paulitschke, al relatar las relaciones entre colonos y nativos en la sociedad de Harrar, además de una adecuación de sus propias categorías hacia el campo de representación –trabajaron en gran medida como *medios* de una instancia enunciativa superior–, evidencia un modo específico de inclusión de los diferentes en el orden de lo representable: por un lado les permite el beneficio de la memoria icónica, pero por otro lado los discrimina como inferiores o como meros sujetos a clasificar en una grilla, cuya estructuración proviene de la ideología de la metrópoli. Lo clasificable es lo representable, bajo los dictados de la institución.

Poco podemos conocer con estas fotos acerca del sistema interno de la sociedad de Harrar, de sus recursos, de sus oficios y de sus símbolos, salvo la certeza de que existían individuos disecados contra un muro de adobe o personajes secundarios y un tanto brumosos detrás de capitostes, o rutas polvorientas. La *verdad* de los fotógrafos no es, entonces, otra cosa que una versión de sus propios conceptos de viajeros.

Aunque a ambos habrá que otorgarles un sitio eminente en las especulaciones del positivismo y en la imaginaria eurocéntrica, no sólo por el ajuste doctrinario de sus trabajos, sino también porque estos dan cuenta, de modo sistemático, de los conceptos de sus hacedores.

Para retornar a la primera imagen: Maxime du Camp sentado sobre la cabeza del coloso de Ibsambul o, dicho de otro modo, la fotografía narrando aquello desconocido, que puede avasallarse.

Bibliografía:

Charles Baudelaire, *Las Flores del Mal*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1982 (traducción de Antonio Martínez Sarrión).

Claude Jeancolas, *Les voyages de Rimbaud*, Crémone, Bolland, 1991.

Homero, *La Odisea*, documento PDF de biblioteca virtual, sin mención del traductor.

Peter Pollack, *Photography (The Picture History of)*, London, Thames & Hudson, 1977.

Arthur Rimbaud, *Iluminaciones / Una temporada en el infierno*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1976 (traducción de Raúl Gustavo Aguirre).

Marie-Loup Sougez, *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 1996.

Marie-Loup Sougez y Helena Pérez Gallardo, *Diccionario de historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2003.

ARTÍCULO: *fotografía y estado moderno*

POR: *luis priamo*

Ponencia presentada en las III Jornadas de Fotografía y Sociedad, Facultad de Ciencias Sociales (UBA), Septiembre de 2003, en la mesa "1880 - 1930. Imágenes e ideas del estado moderno"

ojos crueles ► N.º 1

► 39

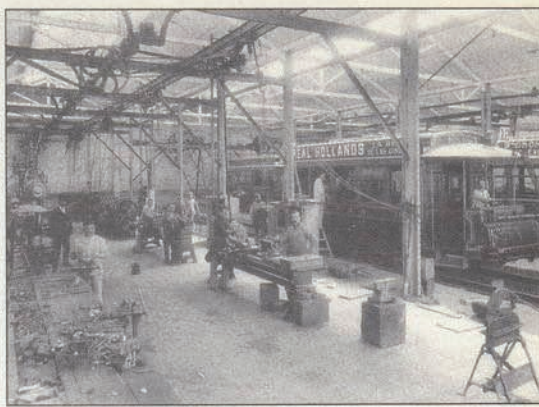
Fotografía y modernidad son sinónimos. Una de las consignas de la fotografía en sus orígenes fue documentar, precisamente, el fenómeno de la modernidad. En tal sentido la fotografía fue, simultáneamente, una expresión del progreso moderno (del desarrollo de la ciencia química y física) y una herramienta específica creada por él para documentarse a sí mismo. Por otra parte, la expansión imperialista del capitalismo decimonónico a los territorios periféricos fue uno de los ejes esenciales de la modernidad, necesidad y expresión de la misma. De allí también que la fotografía, con el ferrocarril y el fusil de repetición, fuera de las puntas de lanza tecnológicas más notorias de la modernidad en nuestros territorios. Primera conclusión, entonces: la fotografía y el estado moderno periférico tuvieron relaciones esenciales y de origen; uno se nombra al otro, por así decir.

La identificación entre fotografía y estado moderno puede analizarse incluso desde el punto de vista de los géneros fotográficos. El retrato, por ejemplo, que solemos relacionar sólo con el mundo de la sociabilidad burguesa a través de la retratística social, encontró en la que conocemos como foto-carnet (la *cabecita* en tres cuartos de perfil derecho) una función tanto o más profunda que aquella en el mundo moderno, ya que sirvió directamente al estado burgués en su actividad de control social. Por otra parte, las foto-carnet tienen una extraordinaria fuerza simbólica, referida al tema que tratamos: basta observar una serie de planchas de contactos llenas de *cabecitas* anónimas y proyectarlas a los millones y miles de millones de seres registrados de igual modo –sábanas y sábanas tendidas al infinito–, para darnos una idea sobrecogedora –una epifanía, más bien– del yo burgués como mónada. En este sentido, la foto-carnet es una especie de epítome de la *identidad* burguesa: todos los hombres pueden, al fin, tener su retrato fotográfico –una conquista democrática–, pero sólo para distinguirlos como Fulanos, es decir para informarle al agente de control que el Fulano que tiene en frente es *Fulano de Tal*.

De todos modos, la herramienta fotográfica tardó lo suyo en desprenderse (parcialmente, al menos) de su sino inicial: heredera *técnica*, y en tal sentido dudosa y contradictoria, de las bellas artes. Dicha herencia se materializaba en la continuidad de géneros consagrados por ésta: retratos, paisajes, costumbres (en éste último, y en nuestros territorios periféricos, poniendo énfasis en lo exótico). Creo que el primer género, si podemos llamarlo así, con el que la fotografía comenzó a tomar distancia de las bellas artes, fue la documentación funcional, técnica o archivística, que empresas y organismos privados y públicos comenzaron a reunir como antecedente de su actividad. También la del mismo estado en cuanto tal. En esta dirección, podemos ubicar cuatro proyectos fotográficos del siglo XIX dedicados a otros tantos emprendimientos del estado moderno argentino. Uno de ellos es el álbum que el gobierno de Sarmiento solicitó al fotógrafo italiano Césare Rocca sobre la primera exposición industrial de Córdoba. El segundo fueron los álbumes que Samuel Boote realizó a pedido del Ministerio de Educación sobre las escuelas de Buenos Aires. El tercero es el reportaje sobre la construcción de la ciudad de La Plata, realizado por George Bradley a pedido del gobernador Dardo Rocha, que concluyó con la edición de dos álbumes. El cuarto proyecto no fue, hasta donde sabemos, un encargo del estado, sino producto de iniciativas personales. Nos referimos al registro de la campaña del Desierto, realizado por Antonio Pozzo en el ejército de Julio A. Roca (1878), y por Pedro Morelli, contratado por los ingenieros topógrafos Carlos Encina y Edgardo Moreno, en el de Conrado Villegas (1882–83) al *País de las manzanas*, en el



1



2



3

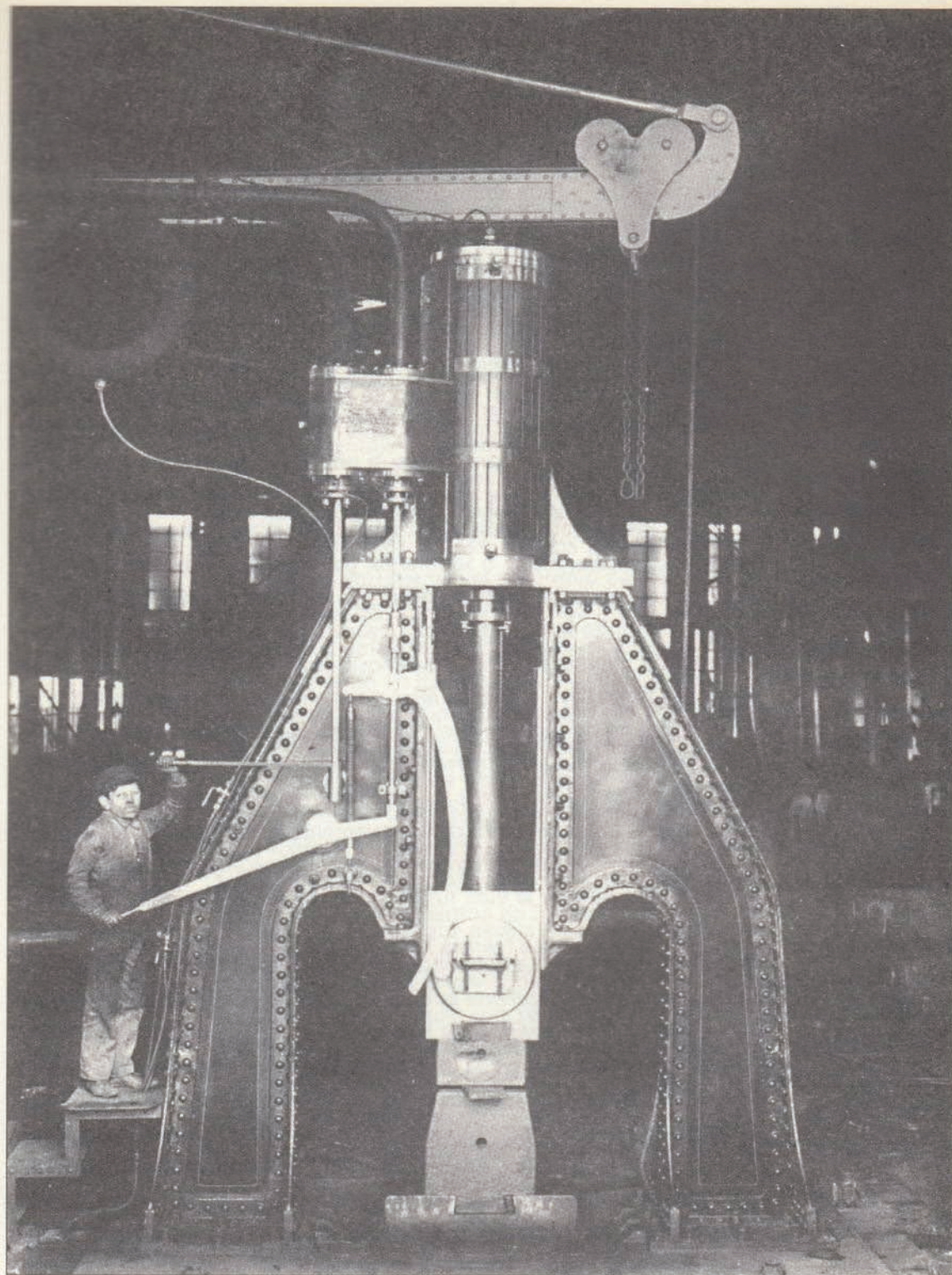
1
Estación Ferrocarril a las Colonias, Santa Fé, circa 1890. Este edificio fue demolido hacia 1960 para construir la terminal de ómnibus actual. Fotografía: Ernesto Schlie

2
Buenos Aires. Talleres de la empresa de tranvías Lacroze, circa 1900. Colección Archivo General de la Nación. Fotografía perteneciente a la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados.

3
Plaza de Mayo iluminada para una fiesta cívica. 1920. El cabildo aparece tal como era antes de su reconstrucción con aspecto colonial. Colección Dirección de Paseos, Jardín Botánico. Fotografía sin identificar.

actual territorio de Neuquén. En mi opinión, estos cuatro trabajos fueron los primeros protoensayos fotográficos dedicados al estado moderno argentino, o a su proyecto. Esto último es evidente en el objetivo sarmientino de echar las bases de una industria nacional, que al momento de la exposición de Córdoba era inexistente. También en la insistencia de la clase dirigente del período sobre la educación pública como sustento de una sociedad moderna. A su vez, la construcción de La Plata fue un poderoso gesto de voluntad fundante: una ciudad moderna brotada del desierto como símbolo del nuevo país. Por último, el exterminio sistemático de los pueblos aborígenes para disponer a voluntad de las tierras de la pampa húmeda y el sur del país, en la perspectiva del programa de inserción de la Argentina en el mercado mundial a nueva escala, también era esencial al proyecto de estado moderno. Por otra parte, significaba el dominio cabal del estado nacional en territorios no controlados a través de la violencia militar irrestricta, todo un símbolo. En rigor, los reportajes de Pozzo y Morelli (cuyo nombre ha desaparecido detrás de los de Encina y Moreno) fueron los primeros registros, abundantes y sistemáticos, de un ejército nacional en campaña. Y no parece casual que dicha campaña persiguiera la muerte o *integración* de connacionales (que, por supuesto, no eran considerados tales hasta encontrarse sometidos, es decir bautizados e incorporados como mano de obra esclava o semiesclava a la actividad productiva en estancias o quebrachales). Como tampoco parece casual que en ninguno de los dos reportajes haya fotos de indios muertos o encerrados en campos de concentración como el de Valchetta, en Río Negro (lo cual hace que hoy se nos figuren los protodesaparecidos de nuestra historia nacional). Esta actitud vergonzante se extendió en el siglo XX: no tenemos fotos *militares* de la represión en la Patagonia, ni de las grandes huelgas de la Semana Trágica o La Forestal, ni de la guerra de Malvinas o, más previsiblemente, de la masacre de los setenta.

Otro de los espacios de acción del estado moderno donde la fotografía tuvo participación fue en las grandes exposiciones industriales del siglo XIX. En la primera de las cuales quedó constancia, hasta donde nosotros sabemos, fue en la de 1864 realizada en París, donde Jaime Arrufó (agrimensor de oficio y fotógrafo amateur) presentó una *Colección de fotografías hechas en la ciudad y la provincia de Buenos Aires. Vistas variadas*, según dice en el catálogo del envío, titulado *La República Argentina en la Exposición Universal de 1867 en París*, Imprenta del Porvenir, Buenos Aires, 1868. No se conoce una sola imagen referenciada de dicho conjunto. En las exposiciones de Filadelfia, en 1876, y de París, en 1878, Christiano Junior participó con sus álbumes *Vistas de la Provincia de Buenos Aires*. Finalmente, en la particularmente recordada Exposición Universal de París



4

Sección herrería de los astilleros del Ministerio de Obras Públicas ubicados en el puerto de Buenos Aires. 1912. Colección Dirección Nacional de Construcciones Portuarias y Vías Navegables. Ministerio de Economía. Equipo de fotógrafos de la Dirección General de Obras Hidráulicas, MOP.

de 1890, donde la Argentina montó uno de los pabellones más espléndidos, utilizado más tarde en la plaza San Martín como Museo Nacional de Bellas Artes, los fotógrafos Alejandro Witcomb, de Buenos Aires, y Ernesto H. Schlie, de Esperanza, Santa Fe, presentaron, respectivamente, fotos de la ciudad capital y de las colonias agrícolas santafecinas. En ambos casos el énfasis estaba puesto sobre los logros de la modernidad y el progreso argentinos: urbano en el caso de Witcomb, rural en el de Schlie. De hecho, en todas las exposiciones industriales realizadas en el país, desde la sarmientina de 1871, la fotografía concursó como un producto nacional más.

En la obra inconclusa de Christiano Junior titulada *Vistas de la República Argentina*, encontramos el primer ejemplo de adhesión consciente y militante de la fotografía al proyecto de estado moderno propuesto por la clase dirigente argentina. Christiano Junior fue un fotógrafo de origen portugués que llegó al Brasil muy joven, a principios de los años sesenta del siglo XIX. A fines de 1868 se mudó a Buenos Aires, abrió su estudio y tuvo un rápido éxito como retratista. Fotografió a hombres notorios de la clase dirigente (Mansilla, Alsina o Sarmiento, por ejemplo), con la cual se relacionó de un modo bastante orgánico, ya que fue el primer fotógrafo (y también socio) de la recientemente creada Sociedad Rural Argentina, para la cual documentó sus primeras exposiciones. En 1876 publicó un álbum con doce fotografías de Buenos Aires y sus alrededores, titulado *Vistas de la República Argentina. Provincia de Buenos Aires*. Allí, en una breve introducción, anunciaba su proyecto: una serie de álbumes similares dedicados a diversas regiones del país, donde no se ocuparía, como lo habían hecho artistas anteriores a él (casi seguramente se refiere a Benito Panunzi y Esteban Gonnet), de presentar "únicamente escenas del campo, donde sólo se trasparenta la vida rústica, sino, de aquellos signos inequívocos del progreso, que elevan sus cúpulas arrogantes en el centro de las ciudades". Y agrega: "La República Argentina monumental y artística, no es conocida". Al año siguiente publicó su segundo álbum de la serie, también dedicado a la *Provincia de Buenos Aires* y asimismo con doce fotos, cada una de las cuales llevaba un comentario escrito bastante extenso (alrededor de ciento cincuenta palabras), cuyos autores eran los historiadores Mariano Pelliza y Angel Carranza. Esta combinación convierte al proyecto de Christiano Junior en el primer ensayo fotográfico propiamente dicho que se planteó en el país. Su propósito era convertir a sus álbumes en una fuente de información de primer orden sobre las características más prometedoras de la Argentina en términos de progreso, de modo tal que sirvieran como herramientas de promoción a los gobiernos y empresarios empeñados en el desarrollo del país, tanto aquí como en el exterior. Ese fue, precisamente, el mercado al que apuntó con sus álbumes,

por lo cual también desde este punto de vista fue un proyecto pionero, ya que se planteó desde el inicio como una propuesta de *fotografía comercial*, concepto inexistente por la época.

La primera decisión orgánica del estado moderno de incorporar a la fotografía como herramienta documental de su actividad, fue tomada por el Ministerio de Obras Públicas, creado a fines del siglo XIX, durante el segundo gobierno de Julio A. Roca. En sus dos direcciones, la de Obras Hidráulicas y la de Arquitectura, se abrieron departamentos de fotografía que, con el correr de los años, reunieron colecciones fotográficas extraordinarias y, por fortuna, en buena medida aún existentes, e incluso parcialmente disponibles para la consulta (el archivo de la antigua Dirección de Arquitectura se encuentra en el CEDIAP, perfectamente conservado y con un alto porcentaje de sus imágenes escaneadas y consultables. El de Obras Hidráulicas está en diversos distritos de la Dirección Nacional de Puertos y Vías Navegables: Buenos Aires, Paraná, Rosario, Corrientes, Comodoro Rivadavia, Bahía Blanca). En los dos casos la actividad fotográfica estaba destinada a documentar el desarrollo de las obras de arquitectura pública en todo el país y de construcción y mantenimiento de puertos, como así también de la producción de los astilleros que la dirección de Obras Hidráulicas montó en Buenos Aires, Rosario, Paraná y Corrientes. Con el mismo criterio, la Dirección de Paseos de la Municipalidad de Buenos Aires creó en 1916 una división fotográfica que funcionó en el Jardín Botánico, cuyo archivo, en buena parte, aún se conserva también. La documentación reunida en todos estos casos no sólo refleja el tipo de actividad estatal sobre la infraestructura del país y la política de urbanización y mantenimiento de la Capital Federal, sino la presencia en primer plano de la clase trabajadora argentina de la época, donde se mezclaban obreros europeos y criollos. Otro archivo estatal importante de la época fue el que se gestó en los talleres ferroviarios de Tafí Viejo, perteneciente a los Ferrocarriles del Estado, y que aún se conserva. Por último, debemos observar que no se han conservado los documentos fotográficos que, según parece, recogió el ingeniero Biale Massé durante su recorrido por ciudades y campos del país a principios del siglo XX, por encargo del gobierno nacional, para verificar e informar sobre el estado de la clase obrera argentina.

ARTICULO: *problemas de representación algunas
instancias en la conformación del campo de la
fotografía en la argentina*

POR: *verónica tell*

Ponencia presentada en las III Jornadas de Fotografía y Sociedad, Facultad de Ciencias Sociales
(UBA), Septiembre de 2003, en la mesa "1880 - 1930. Imágenes e ideas del estado moderno"

ojos ciegos ► N.º 1

La Fotografía ha hecho de la Pintura, a través de sus copias y de sus contestaciones, la Referencia absoluta y paternal, como si hubiese nacido del Cuadro (esto, técnicamente, es verdad, pero sólo en parte; ya que la cámara obscura de los pintores es sólo una de las muchas causas de la Fotografía; lo esencial, quizá, fue el descubrimiento químico. (...)) Sin embargo, no es (me parece) a través de la Pintura como la Fotografía entronca con el arte, es a través del Teatro. (...) La cámara obscura, en definitiva, ha dado a la vez el cuadro perspectivo, la Fotografía y el Diorama, siendo los tres artes de la escena; pero si la Foto me parece estar más próxima al Teatro, es gracias a un mediador singular (quizá sea yo el único en verlo así): la Muerte.

Roland Barthes¹

► 47 *La fotografía percibida como hija de la técnica antes que como la prolongación de las tradiciones artísticas toma fatalmente la apariencia de un cuerpo extraño llegado para perturbar el curso de la pintura. (...) Intentaré demostrar que la fotografía no es un bastardo abandonado por la ciencia delante de la puerta del arte, sino un hijo legítimo de la tradición pictórica occidental.*

Peter Galassi²

Aberrante y enmarañada se nos antoja hoy la disputa sin cuartel que al correr del siglo XIX mantuvieron la fotografía y la pintura en cuanto al valor artístico de sus productos. Pero no pondremos en cuestión su importancia, sino que más bien podríamos subrayarla. (...) En vano se aplicó por de pronto mucha agudeza para decidir si la fotografía es un arte (sin plantearse la cuestión previa sobre si la invención de la primera no modifica por entero el carácter del segundo).

Walter Benjamin³

Ojos crueles

Año 1. Nro. 1

1. Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona – Buenos Aires, Paidós, 1997 [1980], pp.70–72.

2. Peter Galassi, *Before Photography*, New York, The Museum of Modern Art, 1981, pp. 19–20. La traducción es de la autora.

3. Walter Benjamín, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica." en *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989 [1936], p. 32.

4. El recorte temporal de la mesa, efectuado desde un más amplio contexto político-institucional, se extenderá para el caso de la fotografía en relación al arte hasta 1935. Según se verá, este año podría proponerse, con más fundamentos, como momento inicial de viraje respecto de ciertos modos de hacer, exponer y analizar la fotografía en la Argentina.

5. Respecto de la formación y consolidación de los campos, es interesante poner en relieve que los grandes estudios fotográficos de la época como Witcomb, Van Riel y Freitas y Castillo se convirtieron también en espacios de exhibición de pintura (la primera exposición de pintura española organizada por el marchand de arte José Artal en Witcomb es de 1897; el Salón Castillo se organiza a partir de 1902). La profesionalización de las galerías de arte se inicia, en estos casos, en espacios dedicados primeramente a la fotografía.

¿Cuáles son las relaciones existentes entre arte y fotografía? Las respuestas son tan variables como los enfoques desde donde se aborde el problema, los objetos concretos que se analicen, las concepciones artísticas y fotográficas particulares, y los contextos históricos y los estilos pictóricos. La intervención que suscita este escrito no pretendió ser un estudio exhaustivo de la relación arte-fotografía en nuestro medio sino retomar algunas perspectivas de análisis y señalar ciertas líneas del trabajo fotográfico realizado en este largo período.⁴

A fines del siglo XIX, con un campo artístico en formación, difícilmente podrían haberse dado en nuestro medio los debates que previamente –y aún contemporáneamente– se habían generado en Europa respecto de la fotografía y su relación con las artes plásticas. Aquí no fue sometido a discusión ni el estatus artístico de la fotografía ni el documental, sino que ella operó en ambas esferas instalándose prácticamente en simultaneidad con otras formas de realización de imágenes. En otras palabras, no había aún una tradición pictórica –ni aparato crítico formado que pudiera analizarla– a la que la fotografía pudiera desafiar, sumarse, colaborar o, incluso, compararse como había sucedido en Europa, sino que ella aparece como sistema consumado en un ámbito donde los caminos de las artes plásticas estaban aún en vías de definición.⁵

Además, habría que tener en cuenta, por un lado, que gran parte de los ataques a la fotografía en Europa provenían de artistas que veían en ella un peligro a su supervivencia económica (especialmente en el género del retrato) y, por otro, que buena parte de los argumentos en torno a la *artisticidad* de la fotografía surgían en el seno de diferentes tendencias artísticas europeas contemporáneas y estaban por tanto influenciados por diversos planteos estéticos relativos a la pintura. Considerando esto, es claro que tales discusiones no podían tener aún cabida en el contexto artístico argentino. Pero sobre todo, vista a la luz de las ansias de modernidad contenidas en el cambio de siglo, sin duda la utilización de un sistema técnico de producción de imágenes no podía más que apreciarse y constituirse, desde varias esferas, en objeto estimado por el anhelo modernizador.

Para 1880, la reducción de los tiempos de pose dio a la fotografía la posibilidad de captar fácilmente no sólo las facciones de un rostro sino también los deseos de inmortalidad de un sector cada vez más amplio de la sociedad. Respecto del género del retrato, es necesario ampliar el análisis hacia un estudio socio-cultural para dar cuenta de los sistemas de valoración puestos en juego. Tal vez ese tipo de investigación permitiría comprender mejor la crítica contenida en esta palabras: "*Retrato del Autor*, por José Pagano, joven que revela previsión al retratarse a sí mismo,

Problemas de
representación

Verónica Tell

porque es muy posible que, como no sea en fotografía, nunca le retrate otro."⁶

Además del retrato, otros géneros tradicionalmente realizados por la pintura o la gráfica fueron asimilados por la fotografía. Un caso particular es el de Francisco Ayerza, miembro fundador de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, quien ensayó un género hasta entonces inexplorado por la fotografía en el país: la ilustración de un texto de ficción. Su trabajo, realizado durante los últimos años del siglo XIX y nunca editado, sigue el relato del *Martín Fierro* y, guiado por él, adscribió necesariamente a modos de ejecución propios de las artes plásticas (composición de la escena, pose, vestuario) que subvierten, en cierta medida, el modo de barrido visual y selección que conforma una de las propiedades de la fotografía.⁷

También ciertas características de los álbumes de grabados y litografías que se habían popularizado durante la primera mitad del siglo XIX fueron adoptadas por la fotografía. Benito Panunzi (a fines de los '60) y Christiano Junior (1876) fueron los primeros en recoger el formato y tomaron así a su cargo —a la vez que promovieron— la creciente demanda de imágenes de la ciudad y del campo. Aunque los álbumes gráficos no fueron íntegramente desplazados —tanto José Aguyari como Carlos E. Pellegrini los realizaron luego de conocerse los primeros ejemplos ilustrados fotográficamente—, la fotografía dio paso a una adaptación de sus formas a través del nuevo sistema de producción de imágenes permitiendo otras variables. En efecto, escribió Junior en el prólogo de su álbum: "Hasta hoy han cuidado poco los artistas de la Ilustración en su Ilustraciones, presentando únicamente escenas del campo [...] La República Argentina monumental y artística, no es conocida. Este es principalmente el propósito que me induce a formar una serie de libros."⁸ Así, aunque su intención fuera modificarla y renovarla, Junior reconocía aquí la tradición que, en tanto artista de la ilustración, estaba recogiendo. También, a medida que se moderniza la ciudad de Buenos Aires, y los sistemas de comunicación, edificación y transporte, etc., se multiplican, también, los álbumes de vistas que, editados por diferentes firmas, se atribuyen el registro de los cambios. A estos se sumaría, en 1910, una gran cantidad de álbumes dedicados al Centenario, aunque se trata aquí de otros procedimientos de impresión fotográfica.

Pues no sólo la técnica de producción de imágenes había cambiado sino también las formas de edición. Previamente a los procesos mecánicos de reproducción, aplicables a la fotografía recién en los últimos años del siglo XIX, las fotografías debían pegarse una a una en cada ejemplar. Luego, con el sorteo de esa limitación técnica, la utilización de la ilustración fotográfica se multiplica. El cambio es visible, por ejemplo, en los alma-

6. *El Correo Español*, 6.XI.1895.

7. El pictorialismo anecdótico o temático no tuvo gran repercusión en la Argentina. Justo Solsona, especialmente interesado por la actividad de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, reprochaba la escasez de novedad y fantasía y señalaba, respecto de la falta de *tableaux vivants* y puestas en escenas exóticas: "bueno sería que, en venideros concursos, tomase nuevos rumbos, poniendo temas de gran conjunto. Escenas decorativas, interpretación de las descritas en libros clásicos, en novelas o en comedias, ya del país ya del extranjero, copia exacta de usos y costumbres de todos tiempos y todas edades, desde los mitológicos hasta nuestros días, y en los que se de toda la verdad posible a tipos, indumentaria, localidad, acción, carácter y ambiente." en *Letras y Colores*, Año I, Núm I, 10 de mayo de 1903.

8. Christiano Junior, *Vistas y Costumbres de la República Argentina publicadas por Christiano Junior*. Provincia de Buenos Aires, Buenos Aires, 1876.

naques editados por Peuser que pasan de las ilustraciones gráficas a las fotográficas. Las técnicas de reproducción mecánica de imágenes constituyen un punto central a tener en cuenta para el estudio de la difusión de las imágenes fotográficas.

Conviene por esto hacer referencia aquí a la reproducción de obras de arte, puesto que se trata también de una función previamente realizada por otros medios gráficos asequibles a la reproducción mecánica (diferentes técnicas de grabado) y debido a que ciertamente modifica la difusión y recepción de las obras de arte.

Al suprimir la necesidad del grabador –en un primer momento en la creación y luego en la mediación para su traspaso a un sistema industrializable– la publicación de fotografías de pinturas se hizo cada vez más frecuente y tanto revistas como *Caras y Caretas* (por ejemplo ya en su primer año –1898– con reproducciones de la sección de bellas artes del Salón Nacional) como posteriormente periódicos dieron a conocer obras desde su reproducción en papel.

Esta difusión ampliada de las obras particulares no sólo debería analizarse en términos cuantitativos sino, básicamente, en las modificaciones cualitativas que implican. Susan Sontag atribuye a esta circulación de imágenes el efecto de preparación ante la dificultad de 'visión' frente a una obra de arte.⁹ Si ella plantea una distinción desde el espectador y la recepción, para Benjamin la reproducción técnica implica la modificación de la función de la obra de arte misma. Él entiende que "las circunstancias en que se ponga al producto de la reproducción de una obra de arte, quizás dejen intacta la consistencia de ésta, pero en cualquier caso deprecian su aquí y ahora."¹⁰ La presencia masiva puesta en lugar de una presencia irrepetible confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir al encuentro de cada destinatario a la vez que produce la atrofia del aura de la obra de arte.

La medida en que la fotografía modifica la percepción de la obra de arte queda expuesta también por André Malraux: "desde hace cien años, desde que escapa a los especialistas, la historia del arte es la historia de *aquello que es fotografiable*."¹¹

Más allá de estos "reemplazos de tareas" se encuentran los usos concretos y múltiples que de la fotografía hizo la pintura. Ellos están sostenidos, claro está, desde diferentes concepciones plásticas y estéticas en que se inscribieron diversas ideas respecto de la fotografía. La amplitud del período encarado dificulta cualquier examen específico, por lo que se espera que la mención de dos casos extremos (extremos en los límites temporales y también, sin dudas, en tanto modos y objetivos) sirva para ejemplificar este punto.

9. Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981. (1973).

10. Walter Benjamin, op. cit. p. 22-23.

11. André Malraux, "Le musée imaginaire", *Les Voix du Silence*, Paris, Gallimard, 1951. La traducción es de la autora.

Tanto como base íntegra de la composición plástica como en estudios de pose parciales, el empleo de la fotografía fue muy corriente en varios artistas que trabajaron entre fines del siglo XIX y principios del XX. Sin embargo, es bastante difícil hallar las fotografías que pudieron servir de guía al pintor: por un lado, porque éstas no suelen conservarse con el mismo celo que las obras pintadas y por otro, porque muchos artistas prefirieron ocultar su utilización. Angel Della Valle constituye un caso interesante pues no sólo se ha podido establecer la fuente fotográfica de algunas de sus obras (*La banda lisa* y *La estación ferroviaria de Lomas de Zamora*, ambos c. 1887 o *El juego del pato*, c. 1892) sino que también se sabe que él mismo fue autor de algunas de esas imágenes (aunque también utilizara fotografías ajenas para sus composiciones, como el caso de algunas de F. Ayerza) y se han identificado varios de los modelos (peones de una estancia familiar o su propio hermano en el caso de la última obra citada).¹² La fotografía toma aquí, básicamente, la función de documento y se desempeña como una suerte de esbozo preparatorio.

Contemporáneamente, en algunas ocasiones la fotografía funcionaba también como garantía de semejanza o de realismo en la representación. El retrato, esta vez escultórico, ofrece nuevamente un buen ejemplo en una crítica que señala: "los bustos del General Roca y del Dr. Alsina no merecen ningún elogio, pues además de no ofrecer parecido con las fotografías de estos dos personajes, como obras de escultura no tienen nada notable."¹³ Si bien es más que probable que el escultor no consiguiera que Roca y menos aún Alsina (había muerto en 1877...) posaran para él, ¿cómo debe entenderse esta crítica? ¿Una representación escultórica debe parecerse a la persona real o a una fotografía de ella? Entonces, ¿qué mediación ofrece aquí la fotografía? El esclarecimiento de estas cuestiones pondrá en relieve ciertas ideas imperantes respecto de la fotografía del siglo XIX, especialmente en relación con la concepción de fidelidad y verosimilitud.

En otro sentido totalmente diferente se ubican los usos que hiciera Antonio Berni varias décadas más tarde. Afirmó: "A mí siempre me ha interesado mucho la documentación fotográfica y la he empleado en toda mi obra, sea hecha directamente por mí, sea sacada de diarios y revistas; en casi toda mi trayectoria he usado, mezclándolos o no, el dibujo directo y la fotografía."¹⁴ En efecto, en *Desocupados* y *Manifestación*, ambos de 1934 (y obras posteriores también), los rostros están basados en fotografías publicadas en el diario *Crítica* y otros. Tanto la utilización como su puesta en evidencia sostienen el lenguaje plástico y ciertas elecciones estéticas y discursivas en la obra de Berni. La fotografía no es aquí un recurso oculto detrás de la realización de la obra sino que es ella misma resignificada como forma de representación y como objeto.

12. Cfr. Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 259-260.

13. "Exposición Continental. Las bellas artes en la Exposición. Dura es la ley, pero es la ley". *La Prensa*, 19.IV.1882, p.1C.2-3.

14. cit. en José Viñals, *Berni*, Buenos Aires, Imagen Galería de Arte, 1976, p. 32.

Evidentemente, a lo largo de este amplio y variable medio siglo se realizaron desde diferentes perspectivas múltiples operaciones en relación a la imagen fotográfica.¹⁵ De la documentación al reconocimiento de calidades plásticas originales o de una poética particular, los usos van cambiando y otros modos se imponen. Puesto en las irónicas palabras de Weston: "La fotografía es, o llegará a ser, un obstáculo para muchas formas de pintura, por lo cual el pintor tendría que estar profundamente agradecido".

Desde la otra vereda —la de la fotografía— cabe señalar también dos modos extremos en que ésta intentó situarse respecto de la pintura. Mientras que el pictorialismo, especialmente frecuentado en los años '20, había intentado integrar la fotografía a las artes plásticas por métodos ajenos a su especificidad, donde lo artístico era conseguido por efectos pictóricos, para las vanguardias la fotografía era herramienta de creación estética autónoma y la búsqueda iba dirigida hacia valores propios del medio fotográfico.

Los esteticismos pictóricos de Franz Van Riel, Hiram Calógero y otros que, como Pablo Caldarella o Sivul Wilenski, habían empleado los sistemas al bromóleo, de goma bicromatada u otros métodos que borrarán la nitidez característica de la fotografía en la búsqueda de subjetividad y de efectos de luz, clima o ambiente, eran evaluados en unas pocas líneas: "Anular este proceso (óptico-químico) o modificarlo con un tratamiento manual posterior significa privar a la técnica fotográfica de sus propiedades específicas. Que este proceso óptico-químico como tal sea independiente de la actividad subjetiva y libre del fotógrafo no significa que la fotografía como medio de expresión humana sea menos apta que otras técnicas de proceso manual."¹⁶ Estas palabras, escritas por Horacio Coppola y Grete Stern en ocasión de su muestra en Sur en 1935, sientan las bases de nuevos modos de hacer y pensar la fotografía.

Previamente, algunos de los primeros trabajos de Coppola, anteriores a su viaje a Europa, marcaban una búsqueda en este sentido. Su *Autorretrato* de 1928, realizado por medio de lentés, prismas y luces, no mantiene una relación de referencia con su rostro que, de hecho, nunca estuvo delante del objetivo. Sin embargo, por la obra expuesta, por el texto de los fotógrafos, por el lugar de exhibición y, no menos relevante, por la reflexión que suscitó en Romero Brest, la exposición del '35 puede señalarse como momento de quiebre en el camino de la fotografía en la Argentina. En el intento por clausurar cualquier debate en torno a la *artisticidad* de la fotografía desde su propia especificidad, Romero Brest finalizaba su argumentación: "¿Es posible negar que la fotografía sea un arte? (...) Si no es arte, que se le llame de otra manera si se quiere, pero que no se le

15. Por otro lado, conviene tener claro que la Fotografía no sólo es visible en un cuadro particular en que una imagen fotográfica concreta fuera utilizada por un artista, sino que ciertas poses y estereotipos fijados por la Fotografía han ido transfiriéndose a la pintura. El camino, entonces, no es sólo de influencia de ésta hacia el nuevo modo de producción de imágenes, sino que también se verifica el sentido inverso.

16. Exposición de motivos de la exhibición en Sur, Horacio Coppola y Grete Stern, 1935.

17. Jorge Romero Brest, "Fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern", Sur, Nº 13, 1935, pp. 91-102. El destacado es del original

desnude del valor estético y por sobre todo del valor expresivo y social."¹⁷ Si bien estaba retomando allí los conceptos de los mismos fotógrafos, es interesante citar parte de su intervención en la medida en que, como en cualquier campo cultural, la crítica tiene un rol decisivo.

Nos hemos dedicado preferentemente a algunas cuestiones relativas a imágenes del arte e imágenes de la fotografía. Sin embargo, vale insistir, sus vínculos no se limitan a lo representacional, a las imágenes concretas y particulares que cada sistema genera y no es por tanto únicamente a partir de nociones tales como deudas, apropiaciones, influencias, estilos y temas que deberían encararse. Las esferas de acción de ambos se cruzan y las injerencias son recíprocas en la intersección de dos campos de autonomía relativa (o, aún, de autonomía muy relativa en el caso de la fotografía). Si la invención de la fotografía modifica el ámbito artístico y el universo visual no es solamente por su sistema de representación sino también por los espacios en que actúa, por los aparatos críticos y discursivos que se construyen a su alrededor, por los espacios de exhibición, por su recepción, etc.

En este sentido, se debería llegar, finalmente, a pensar y a analizar el espacio institucional de exhibición que más fuertemente ejerce función legitimadora sobre la producción artística, el museo. Walter Benjamin atribuye a la reproductibilidad el trastorno de la función del arte en la medida en que un valor exhibitivo de la obra se exacerba en detrimento de un valor cultural. En esta línea, cabría preguntarse cuál es el valor exhibitivo y el valor cultural que el museo otorga a las obras fotográficas, o en otras palabras —y aunque no corresponda al período tratado—, cómo afecta el museo, en tanto entidad consagratoria institucionalizada, al valor cultural de la fotografía?

ARTÍCULO: *documentalismo y eficacia
comunicativa en Tucumán arde*

POR: *ana longoni y mariano mestman*

Ponencia presentada en las III Jornadas de Fotografía y Sociedad, Facultad de Ciencias Sociales (UBA), Septiembre de 2003, en la mesa "1880 - 1930. Imágenes e ideas del estado moderno"

ojos cieles ► N.º 1

► 55

Este trabajo retoma y sintetiza algunas zonas del libro *Del Di Tella a Tucumán Arde*,¹ relativas al proceso de radicalización a la vez político y estético que protagonizaron en 1968 artistas de vanguardia rosarinos y porteños, cuando abandonaron el circuito artístico para vincularse a la central obrera opositora a la dictadura de Onganía. En particular se concentra en el uso de la fotografía en Tucumán Arde, la célebre obra artístico-política colectiva en la que culmina este itinerario.

Vanguardia y modernización en la década larga

El proceso de modernización posterior a la caída del peronismo implica cambios significativos en la sociedad y en la vida cultural argentina, inescindibles de una tendencia que recorre el mundo occidental, y que a nivel local implica el surgimiento de nuevos impulsos así como la visibili-

dad o la potenciación de otros que hasta entonces se habían desarrollado en forma atomizada.

Más allá de los diferentes ritmos que asume este proceso modernizador en el campo cultural, pueden señalarse tres grandes tendencias presentes en sus diferentes ámbitos. La primera es la *creación de nuevas instituciones* o el fortalecimiento de impulsos renovadores en el seno de las instituciones ya existentes. Si bien había focos de modernización que funcionaban aislados desde los años '40, este proceso se vigoriza después de la caída del peronismo, como puede observarse en instituciones de formación, de promoción, de exhibición, de gestión. La segunda línea es la *emergencia de grupos de nuevos productores culturales*, en general muy jóvenes, que actualizan radicalmente sus disciplinas, introducen nuevas estéticas, y escapan a las normas instituidas de consagración. La tercera línea es la aparición de *un nuevo público*, mucho más amplio y ávido de novedad.

Los años sesenta son los años del *boom* literario latinoamericano, que no sólo significó en nuestro medio la consagración de algunos escritores sino que además agrandó en forma notable los circuitos de edición, distribución y consumo de libros. Son los años de aparición del teatro experimental, que amplía el juego, dominado por el teatro comercial y los herederos del teatro realista o naturalista. Son los años de eclosión de una generación de nuevos directores de cine —formados durante la década del '50 en el cineclubismo y las revistas especializadas—. Son años de crecimiento abrupto de la televisión argentina a partir de la creación de nuevos canales y la expansión del número de receptores. En el área de la investigación científica, ya en 1957 se crea el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. En el caso de la universidad, surgen nuevas carreras, como la de Sociología y las de Educación y Psicología, todas al interior de la Facultad de Filosofía y Letras.

En el campo artístico, nuevos actores configuran un *círculo institucional modernizador*, conformado por nuevas instituciones privadas (el Instituto Di Tella) y oficiales (el Museo de Arte Moderno), premios orientados a promocionar la experimentación (como el Ver y Estimar y el Braque), varias galerías (en especial Lirolay), etc. Ese círculo mantiene una relativa autonomía respecto del círculo tradicional, lo que se traduce en la capacidad de legitimar y dar visibilidad a propuestas alternativas en el panorama plástico local.

A mediados de la década, un número extendido de jóvenes artistas abandona la pintura de caballete, y explora la construcción de objetos, ambientes, happenings, acciones de arte y diversas variantes conceptuales y crecientemente desmaterializadas. El fenómeno vanguardista no se

1. Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.

restringe a Buenos Aires; tiene otros centros de efervescencia en ciudades del interior, especialmente en Rosario.

La relación de la vanguardia con el circuito institucional modernizador fue cambiante y contradictoria. Muchas veces se asocia en un sentido de pertenencia al Instituto Di Tella y la vanguardia. Es indudable que tuvieron una relación muy intensa (productiva y también conflictiva). La colocación del Instituto fue, más bien, la de "impulsor" de tendencias que ya venían desarrollándose y que, en todo caso, lo excedían. La Nueva Figuración, el primer grupo de pintores de los '60, ocupa en pocos años un lugar que podríamos llamar de "consagración alternativa", gracias a las instancias de legitimación de dicho circuito. Sin embargo, como veremos más adelante, el curso antiinstitucional que adopta gran parte de la vanguardia a finales de la década termina enfrentándola a aquellos actores institucionales a los que había estado estrechamente vinculada.

Así como el proceso de la modernización atraviesa toda la "década larga", como la llama Fredric Jameson, otro tanto ocurre con la idea-fuerza de la "revolución", al menos desde el triunfo de la revolución cubana. En su reciente libro *Entre la pluma y el fusil* (2003), Claudia Gilman analiza como un bloque temporal el período de los sesenta-setenta (de 1959 a 1973/76), a partir de la constatación de que fue una misma *estructura de sentimientos* la que atravesó la *época* —entendida como *campo de lo que es públicamente decible* en ese lapso de tiempo: la percepción a escala planetaria de la inminencia (deseada) de transformaciones radicales en la política, las instituciones, el arte y la subjetividad, y la convicción de artistas y escritores de estar llamados a jugar un papel en ese proceso que tenía su locomotora en los países que comenzaron a denominarse del *Tercer Mundo*. Gilman argumenta que la valorización de la política —su creciente consideración como *región dadora de sentido de las diversas prácticas*, al decir de Terán— y la expectativa revolucionaria que despertó en América Latina la Revolución Cubana constituyeron las *ideas-fuerza* en las que se asentó la voluntad de escritores del continente de vincularse entre sí para contribuir desde la literatura a las transformaciones en marcha. La puesta a punto de una agenda cultural de modernización estética se entendía en el marco de un programa estético-ideológico tendiente a "producir una literatura nueva en un mundo nuevo". Esa convicción de los productores acerca de su deber de cumplir un rol como agentes del cambio, lleva a Gilman a afirmar que la nota dominante del campo literario latinoamericano durante esos años fue la conversión del escritor en intelectual. Del escritor, y podríamos agregar del artista, del "trabajador de la cultura", para usar una denominación cara a esos años.

La figura del *intelectual comprometido* abrigó, a comienzos de la época en el caso de los escritores, un poco más tarde para los artistas plásticos, la representación de la propia práctica específica como actividad política. Bajo ese paraguas se concibió la tarea de modernización estética, asegurando la doctrina del *compromiso* la posibilidad de entretejer el *ideal crítico* del intelectual con la tarea en el propio campo de saber. En este punto Gilman discrepa con la tesis de Silvia Sigal en *Intelectuales y poder en la década del 60* (1991) acerca de una escisión entre opciones políticas y comportamiento cultural en los primeros años sesenta, al señalar que el intento de renovación cultural era ejercido por los *escritores-intelectuales* como tarea *comprometida*. Gilman sugiere que la ambigüedad inherente a la noción de *compromiso* —¿compromiso de la obra o del autor?— se enfrentó hacia fines de la década del sesenta con una creciente demanda de eficacia práctica inmediata que terminó oponiendo *palabra* y *acción* en beneficio de la segunda como significado único de lo que debía considerarse política, con lo que la politización del intelectual trazó una curva paradójica que culminó con la devaluación de la palabra y de sí mismo frente a la eficacia del hombre de acción. "La inminencia de la revolución latinoamericana —sintetiza Gilman— fue acotando los contenidos de lo que se entendía por 'política'. De la idea que planteaba que *todo era política*, se pasó a la de que sólo la revolución, 'el hecho cultural por excelencia', como lo determinó la resolución general del Congreso Cultural de La Habana, era política". La autora puntualiza que, a diferencia de aquella frase acuñada para caracterizar la época (*todo era política*), "más adecuado sería afirmar que la gramática característica de los discursos fue antes excluyente que acumulativa": "nada es (suficientemente) político a excepción de...".

El antiintelectualismo es uno de los modos dominantes en que una fracción importante del campo intelectual latinoamericano procesó tales requerimientos, flexión que tuvo un punto de aglutinación tras la caída del Che en Bolivia. De ahí en más, la redefinición del *intelectual revolucionario* se resuelve en la disolución de la identidad específica.

En ese punto de pasaje, en ese umbral, ubicamos nuestra investigación sobre vanguardia artística y vanguardia política en el "68 argentino".

El '68 argentino

En 1966, el golpe militar encabezado por Onganía irrumpe nuestra inestable vida política. Si bien el régimen institucional parlamentario venía funcionando irregularmente desde la proscripción del peronismo desde el '55, la nueva coyuntura ubica en un lugar de igualdad (el de la proscripción) al conjunto de los partidos políticos y, en este sentido, crea las

condiciones para una búsqueda de alternativas de poder por fuera del sistema de partidos.

La política cultural del régimen militar, de orientación fuertemente autoritaria y clerical, se manifiesta en diversos hechos de censura como el cierre de publicaciones, clausuras de salas teatrales, sanciones a radioemisoras, normas o leyes restrictivas de la libertad de expresión, así como una política de intervención de instituciones públicas como la Universidad de Buenos Aires en 1966 o el hostigamiento contra el Di Tella y otros espacios del "ambiente moderno", acusados de quebrantar la moral y las buenas costumbres.

Al mismo tiempo que se consolida lo que Terán llama el "bloqueo tradicionalista" que venía acentuándose desde mediados de la década, podría pensarse que la *utopía modernizadora* como configuración cultural dominante en los primeros años de la década cede terreno, hacia fines de la misma, a la *utopía revolucionaria*, en el convulsionado contexto internacional del '68.

Esta trama compleja precipita las condiciones para validar como legítima la opción por la lucha armada en amplias franjas sociales, y posibilita el encuentro de sectores políticos y sociales diversos en una instancia común de enfrentamiento al gobierno militar.

Si bien es indiscutible el peso simbólico del Cordobazo (en mayo de 1969), ya un año antes el clima de rebelión frente al régimen (y al sistema) impulsa una serie de experiencias de articulación entre sectores del movimiento obrero combativo y núcleos intelectuales o artísticos. Plásticos, cineastas, periodistas y diversos profesionales e intelectuales vinculados –en su mayoría– a las zonas renovadoras de sus disciplinas, se integran a espacios de confluencia con fuerzas políticas y sindicales opositoras al gobierno militar de Onganía. El más significativo de estos ámbitos es la CGT de los Argentinos (CGTA), liderada por Raymundo Ongaro. Con un programa de oposición frontal al régimen militar, pluralista y frentista, de carácter anticapitalista y antiimperialista, se presenta como un espacio atractivo para diversos núcleos intelectuales que buscan una vía de vinculación (y en muchos casos de organicidad) con la clase obrera.

En los mismos días del mayo francés, varios hechos coincidentes expresan, y a la vez contribuyen a desarrollar, un tejido social y lazos de solidaridad entre formaciones intelectuales y sectores obreros. Un grupo de periodistas nucleados por el escritor Rodolfo Walsh da vida al semanario *CGT*, órgano de difusión de la CGTA. Walsh redacta, junto al secretario general Raimundo Ongaro, el "Mensaje del 1º. de Mayo", que aparece en la tapa del primer número del semanario. Este documento fundacional constituye una suerte de matriz programática de la central obrera a partir

del cual se elabora el periódico, que difunde la línea de la central entre los trabajadores adheridos y se expande hacia el conjunto de una militancia social en crecimiento.

También en mayo del '68 está fechado el primer manifiesto del grupo Cine Liberación, que un mes después alcanzará repercusión pública con el estreno internacional de la película "La hora de los hornos" (dirigida por Solanas y Getino) en el Festival de Pésaro, Italia. Simultáneamente a ese reconocimiento en el extranjero, en la Argentina el film es oficialmente prohibido, lo que obliga a recurrir a una circulación clandestina o semi-clandestina, según el período. Para su difusión, a través de la constitución de una red de ámbitos alternativos al circuito comercial de salas cinematográficas, cumplen un rol importante los gremios adheridos a la CGTA y los grupos políticos, de estudiantes y de intelectuales vinculados a ella.

Ese lazo se ratifica cuando entre fines de 1968 y principios de 1969 integrantes de Cine Liberación llevan a cabo una breve experiencia articulada con la central obrera: la realización de un informativo cinematográfico, denominado "Cineinformes de la CGT de los Argentinos".

A lo largo de ese mismo año, un significativo número de plásticos experimentales, vinculados hasta entonces al circuito modernizador, lleva a cabo un acelerado proceso de ruptura (artística y a la vez política) con todas las instancias de lo que Peter Bürger (1987) llama la *institución arte*. Esa ruptura se manifiesta en una serie de acciones e intervenciones artístico-políticas producidas a lo largo del año 1968, cuyo punto culminante es Tucumán Arde, la obra colectiva más conocida de la vanguardia plástica argentina de esos años, que se realiza justamente en el marco institucional de la CGTA.

Este último caso no es, como vemos, excepcional ni está aislado. Son varias las formaciones culturales que transitan en esa coyuntura desde una posición alternativa en el campo cultural a una posición de abierta oposición al régimen. Si en las definiciones de varios grupos culturales, el predominio de lo político es evidente después del Cordobazo, consideramos que durante el año '68, en particular en el espacio generado en torno de la CGTA, pueden hallarse experiencias originales de vinculación entre la producción cultural y la política revolucionaria en las que se pretende la integración de ambas esferas, arte y política, sin dejar de preservar la especificidad del primero de los términos.

Se podría pensar que así como la tendencia modernizadora es la hegemónica en los primeros años de la década del '60 y la revolucionaria lo es en los primeros años de la década del '70, en el interregno del '68 coexisten efímeramente (y no sin conflictos) ambas líneas como compatibles dentro del imaginario que los sustenta.



1



2

1
Pobladores
tucumanos
entrevistados. Las
condiciones de
miseria de la
población fueron eje
de denuncia de la
obra.

2
Recolección de la
caña de azúcar. El
cierre de los
ingenios azucareros
produjo la mayor
emigración de la
historia de la
provincia.

El itinerario del '68

El proceso de ruptura con el circuito modernizador que vive gran parte de la vanguardia plástica rosarina y porteña se pone en evidencia en una seguidilla de acciones artístico-políticas llevadas a cabo colectivamente entre abril y diciembre, que hemos denominado el itinerario del '68. Reconstruir este recorrido nos permite reconocer las cambiantes estrategias adoptadas por los artistas: la rebelión adentro de la institución, en sus márgenes, en la calle y -finalmente- en un ámbito ajeno al campo artístico.

Una vez concretada la salida del Di Tella y las instituciones artísticas, los mismos artistas de la vanguardia se autoconvocan en el I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia. Realizado en Rosario en agosto, es la instancia colectiva que muestra con mayor densidad el proceso de elaboración y discusión de las ideas estéticas y políticas que sustentan el itinerario del '68, y pone de manifiesto la autoconciencia de los plásticos acerca de la "situación límite" en la que se encuentran.

Junto a otros intelectuales, debaten a lo largo de un fin de semana, con el objeto de articular "una teoría que oriente específicamente y aclare el campo de nuestra acción futura", según explicita el temario de la reunión. Coinciden en evaluar que las últimas acciones artístico-políticas colocan a sus protagonistas en una posición distinta, nueva y sin posibilidad de retorno a las instituciones y a la "cultura burguesa". Se proponen como perspectiva la búsqueda de "un nuevo campo", "una nueva función" y "nuevos materiales que realicen esa función", para lograr "una nueva obra que realice en su estructura la conciencia ideológica del artista". Esto es, una "nueva estética", que recupera del ideario de las vanguardias históricas la intención de fusionar el arte y la vida, un arte inscripto en el proceso revolucionario.

Tucumán Arde

Algunas semanas después del I Encuentro, en el que los artistas rosarinos y porteños acordaron impulsar una obra colectiva articulada a la central obrera opositora a la dictadura, el proyecto empezó a tomar forma. La nueva obra a la que apuntaban debía instalarse por fuera del circuito artístico, de su público de élite, de sus convenciones y dispositivos, en una poco delimitada zona donde arte y política mezclaban sus procedimientos, donde los artistas definían sus acciones como arte de vanguardia y medían su eficacia en términos políticos.

Entre las primeras discusiones de agosto y las muestras de "Tucumán Arde" en las sedes de la CGTA de Rosario y Buenos Aires en noviembre, existe un breve lapso que concentra un acelerado proceso artístico y político, y una experiencia vivencial intensa para sus protagonistas.

La decisión de tomar como eje de la obra la denuncia de la crisis tucumana no fue una elección aleatoria: conmovía a la opinión pública, no era un problema marginal o desconocido en el resto del país, sino el foco de conflicto social causado más grave, a causa del cierre de los ingenios azucareros, el consiguiente desempleo masivo y las protestas de la población acaudillada por un combativo sector sindical, eran cuestiones que formaban parte de la agenda política de esos días. Frente a la visibilidad social del problema tucumano y la permanencia del conflicto en la zona, el gobierno encaró el "Operativo Tucumán" que, iniciado en 1966, consistía en una serie de medidas de promoción industrial y diversificación agraria, ante la grave crisis de la industria del azúcar.

"Tucumán Arde" aspira a constituirse en un contradiscurso que ponga en evidencia la falsedad de la propaganda oficial en relación a la situación crítica de la provincia del norte argentino. Con este objetivo contrainformacional, todas las etapas de la obra se articulan en una estrategia general de creación de lo que denominan un "circuito sobreinformacional".

La obra fue concebida —y realizada— como un proceso que atravesaba sucesivas etapas (en el tiempo, en el espacio), que fueron planificadas previamente y figuran descritas (con algunas mínimas variantes) en distintos documentos del grupo. Se concibe inicialmente la obra como un proceso estructurado en cuatro etapas.

Luego de una primera etapa exploratoria y de recopilación de información, la segunda etapa consiste en la confrontación y verificación de la realidad tucumana, a través de un nuevo viaje a Tucumán de artistas rosarinos, apuntalados por algunos técnicos y periodistas. Desde temprano a la mañana, viajaban en grupos hasta el lugar designado, eran presentados e introducidos por los dirigentes gremiales, e iniciaban la exploración y el registro de la situación, a través de entrevistas y encuestas a los pobladores, que eran grabadas, fotografiadas o filmadas. Entraron en algunos ingenios afectados, en instalaciones abandonadas, en las poblaciones vecinas a la capital, en hospitales, en escuelas. Fotografiaron depósitos donde se acaparaban toneladas de azúcar (producto que escaseaba para la población). Entrevistaron a dirigentes gremiales y populares, a maestras, a médicos, a peones, a familias desocupadas.

Simultáneamente al segundo viaje, se realiza —especialmente en Rosario— la campaña de difusión que tiene por objetivo generar una expectativa masiva en torno a la consigna "Tucumán Arde", y —como objetivo asociado— convocar a las muestras a partir de canales de difusión no convencionales dentro del circuito artístico. Su diseño combina técnicas y prácticas tomadas de la acción política, el campo de las relaciones públicas, los desarrollos artísticos experimentales y la labor publicitaria.

La tercera etapa de "Tucumán Arde" se concreta con las muestras-denuncia en Rosario y Buenos Aires de los materiales relevados en la fase anterior. El montaje se dispone en las sedes de la CGTA en ambas ciudades, sin restringirse a una zona acotada de los edificios. En palabras de los artistas participantes, se trata de una "ocupación", de una "toma".

En el montaje de las muestras se desarrolla una estrategia multimedial orientada a sobreinformar al público. Se trata de utilizar diversos medios para difundir una misma información durante un tiempo y en un espacio determinados con el objetivo de crear las condiciones en el público asistente para una recepción apropiada del sentido de la crisis en Tucumán.

En la vieja casona donde funcionaba la sede de la CGT rosarina, al cruzar la entrada, el público se ve obligado a pisar los nombres de los dueños de los ingenios, indicando cuáles son sus ingenios y otras propiedades, y sus vinculaciones con el poder político.

En las paredes se pegaron los afiches de la campaña callejera, recortes de periódicos que dan cuenta de lo que decían los medios sobre la situación provincial, diagramas que ponen en evidencia las relaciones entre el poder económico y el poder político local, cartas de los pobladores y maestras... Grandes carteles colgantes, fotografías ampliadas a tamaño mural que testimonian la miseria y también documentan el viaje de los artistas a la provincia.

En el pasillo de acceso se despliegan *collages* de recortes periodísticos preparados por León Ferrari, resultado de una exhaustiva recopilación en los medios gráficos con el objeto de exponer toda la información aparecida recientemente acerca del problema de los ingenios tucumanos.² Incluye, según el artista, desde las declaraciones y publicidades oficiales en relación al Operativo Tucumán hasta las reseñas sobre el cierre de los ingenios, la situación desesperante de la población afectada, la represión policial.

Más adelante, en el hall central del edificio, cruzado de lado a lado por franjas de tela con slogans pintados a mano, se exponen grandes ampliaciones fotográficas con imágenes de pobladores tucumanos (tomadas por los artistas en el segundo viaje). En ellas se ven rostros de niños mastizando un trozo de caña, mujeres trabajando en la cosecha con su crío a cuestas, ancianos cargando enormes fardos, hombres, mujeres y niños en las entradas de sus miserables viviendas, escolares desarraigados. También, imágenes de movilizaciones de la FOTIA, protestas y ollas populares, y de enfrentamientos con las fuerzas de la represión.

El conjunto del montaje apunta, así, a impactar en el espectador a través de todos los sentidos, al presentarse como un "bombardeo" de información visual, escrita, sonora y hasta gustativa. Una denuncia construida

2. Esa vasta información se completaba con una obra perdida y que Ferrari relata así: "extraje una sucesión de frases agresivas de los discursos oficiales sobre la gente de Tucumán y las puse una a continuación de otra, dejando un pequeño espacio, de modo que lo que se leía era como una catarata de agresiones" (en: "Nosotros no sabíamos", revista *Causas y azares*, Nº 2, Buenos Aires, otoño de 1995, p.121). Esta obra retomaba el procedimiento de montaje a partir del que había construido la obra teatral "Palabras ajenas" publicada por Falbo en 1967: a partir de fragmentar el discurso de los oponentes y de rearmarlo como un *collage* a varias voces, aparece un sentido que se mantenía oculto en la información de los medios.

a partir de una combinación del muestrario de imágenes y datos contundentes con una explicación científica (desde el paradigma sociológico) de sus causas y consecuencias, sus beneficiarios y sus cómplices.

Simultáneamente, se proyectan cortos y audiovisuales documentales, y se emiten grabaciones de entrevistas a dirigentes sindicales, trabajadores cañeros y pobladores tucumanos. Se entregan al público asistente informes mimeografiados: el documento elaborado por un grupo de sociólogos, reportajes, la reproducción de los carteles expuestos, etc.

La primera muestra, en Rosario, dura 15 días, y se calcula una asistencia de varios miles de personas, a pesar de la prohibición gubernamental de reuniones políticas que regía entonces. La segunda muestra se montó en la sede sindical donde funcionaba la CGTA, en dos pisos de un edificio de nueve, en la calle Paseo Colón, en Buenos Aires, los primeros días de diciembre de 1968. A las pocas horas de su inauguración debió ser levantada por las presiones ejercidas por organismos de seguridad del Estado.

Con el levantamiento forzado de la muestra de "Tucumán Arde" en Buenos Aires, que dejó trunco el desarrollo de la obra (iban a realizarse dos muestras más y luego una edición recopilando todo el proceso), se obtura una de las experiencias más radicales de confluencia entre zonas de la vanguardia artística y la vanguardia político-sindical, que consideramos expresión efímera pero paradigmática de un período vertiginoso de la historia argentina. Su singularidad radica en que durante un breve lapso sostuvo la tensión de un intento de fusión de ambos campos (el artístico y el político), en un poco delimitado terreno común en el que los objetivos, los lugares, los circuitos y los procedimientos propios de la política o del arte se confundían, se alternaban, se articulaban.³

Documentalismo y eficacia

Aunque se pueden establecer muchas relaciones con los desarrollos experimentales previos, en Tucumán Arde se plantea una zona de tensiones nuevas entre las búsquedas formales y las adecuaciones que exige la inserción en una sede sindical y la convocatoria a un público no especializado, obrero, popular o masivo.

A esta cuestión había aludido Ferrari en su ponencia del I Encuentro, en la que señala que el *problema del lenguaje* ocupa un lugar destacado cuando la vanguardia cambia de medio y de público, abandona el código de élite del arte experimental ajeno a las mayorías, y pasa a buscar un nuevo lenguaje capaz de transmitir "significados" a ese nuevo público. El texto de Nicolás Rosa también había dejado planteado el *conflicto entre comunicabilidad y experimentación*.

3. Hacia allí apunta la idea de Oscar Masotta en la "Advertencia" a *Conciencia y estructura*, escrita en setiembre de 1968, en torno a la idea de "fundir la 'praxis revolucionaria' con la 'praxis estética'", o la percepción actual de muchos artistas, entre los que puede citarse a la rosarina Graciela Carnevale de que "no existía el límite entre arte, política, vida" (V. entrevista).

Es evidente que en el montaje de las muestras predominó la dimensión informativa por sobre la búsqueda estética. Algunos participantes de Tucumán Arde (sobre todo los porteños) recuerdan las muestras en términos que dan cuenta de su decepción frente al empobrecimiento del lenguaje artístico, al que perciben instalado en códigos previsible. Al referirse a lo que se vio de Tucumán Arde, los términos que aparecen en boca de algunos artistas entrevistados son: "pobre", "feo", "triste", "sin vuelo".

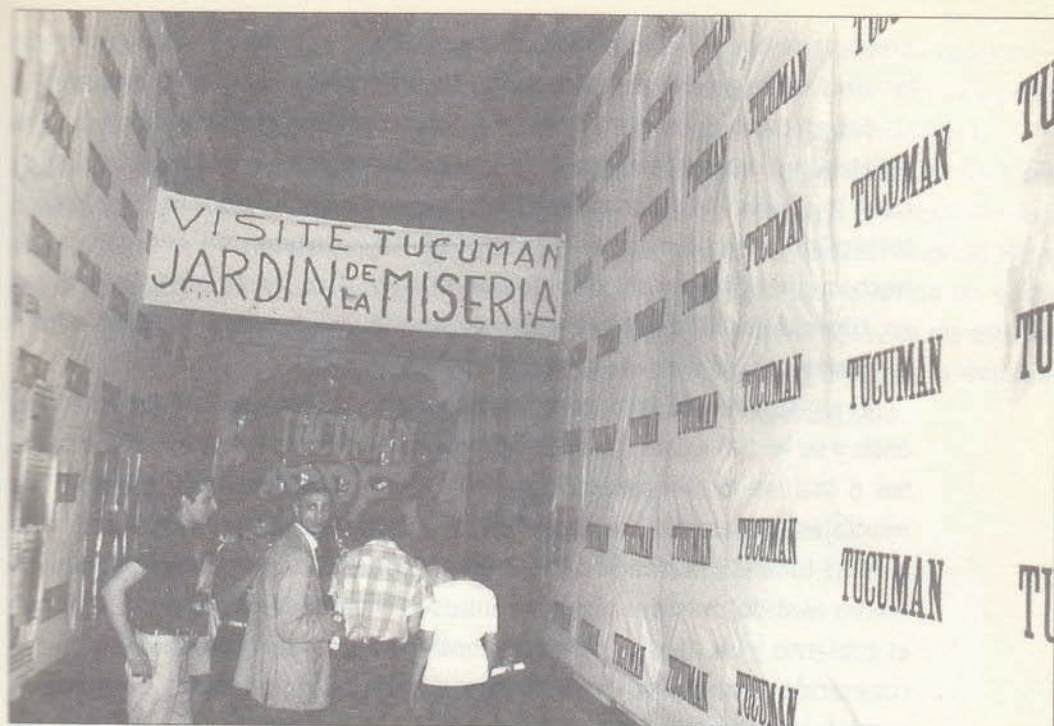
La dominancia del registro documental en las muestras, en la búsqueda de un lenguaje "transparente", se asocia a la relación con la CGTA. Efectivamente, la lectura que los dirigentes sindicales hacen de la obra ("gracias a estos artistas es posible que más trabajadores en todo el país conozcan lo que pasa en la Argentina", decía Ongaro en el discurso inaugural de la muestra en Buenos Aires) refuerza esa dimensión informativa de denuncia.

El abandono de ambigüedades sintácticas en pos de potenciar la eficacia comunicativa mediante connotaciones más concretas e inteligibles se traduce en la opción por un registro documental, fuertemente referencial, y la utilización de un lenguaje visual vinculado a códigos masivos y convencionales. Se apela así al registro periodístico, el cartel político tradicional, la presentación directa de testimonios de los protagonistas de la crisis o a la imagen documental, filmica y fotográfica.

La idea del montaje era la de sobresaturar de información. Uno de los artistas rosarinos participantes, Rubén Naranjo, nos dice: "Todo el material mostrado (...) no tiene nada que ver con la forma de los informativos, que son limpios y transparentes, despojados, la palabrita justa. 'Tucumán Arde' no era eso: había un exceso de información, no nos guardamos nada, todo estaba sobre las paredes. Entonces la gente miraba y se quedaba conmovida, no se olvidaba de lo que veía".

En cuanto a la fotografía, por ejemplo, es evidente que las imágenes ampliadas (niños desnutridos, casas miserables, situaciones de represión policial, etc.) corresponden a la tradición de la foto como información, a su uso más conocido, la *foto de prensa*. Se trata de fotos documentales que testimonian, con su *efecto-verdad*, la existencia de lo que muestran (efecto-realidad). Incorporada a la estrategia sobreinformacional de la obra, la foto funciona "como prueba de que lo real no es sólo lo que el Poder decide como realidad", en términos de Margarita Ledo (1998).

Los artistas saben que las imágenes en sí mismas no afirman ni niegan, sino que funcionan como argumentos contrainformacionales a partir de su articulación en las operaciones de significación puestas en juego



3



4

Las fotografías pertenecen al archivo
Graciela Carnevale - Carlos Militello.

3
Ingreso a la muestra
en la sede de la CGT.
Los carteles
construían un
sentido opuesto al
de la propaganda
turística oficial de
Tucumán como
jardín de la
república.

4
Inauguración en la
CGT de Rosario.
Grandes paneles
fotográficos,
proyecciones de
films, entrevistas *in
situ*: múltiples
recursos para
"sobreinformatar"
sobre la crisis
tucumana.

en las muestras. Si el informe de los sociólogos apunta a la explicación de las causas de la crisis, las fotografías testimonian, prueban su existencia.

Saben también que no hubiese sido equivalente el efecto-verdad si los artistas hubieran representado (a través de la pintura o cualquier otra técnica) lo que veían. El *carácter probatorio*, en nuestro caso, incluye la certificación de que los artistas efectivamente estuvieron en el lugar de los hechos (en el mismo sentido que analiza Barthes, en *Lo obvio y lo obtuso*, ciertas fotografías de prensa) y registraron una realidad ocultada o manipulada por los discursos mediático y oficial.

El registro documental comprueba en este imaginario que Tucumán (su crisis y su lucha) existe. La aparición de nuevos datos hasta entonces ocultos o incluso la reorganización de los datos existentes (por ejemplo los montajes preparados por León Ferrari, que rescata de la prensa periódica y reúne toda la información ya circulante sobre Tucumán, construyendo un nuevo sentido) buscan dar otro sentido ("el verdadero") al propuesto por el gobierno y los medios masivos, contrarrestando la "falsa imagen de recuperación económica de la provincia, que los datos reales desmienten escandalosamente". Estos "datos reales", por supuesto, son los que los artistas recogieron *in situ*, procediendo a una "verificación de la realidad social que se vive en la provincia", adonde concurrieron junto a técnicos y especialistas.

El registro documental aparece asociado al viaje de los artistas, el haber estado allí, en el centro mismo de la crisis, fotografiando, filmando, grabando, poniendo el cuerpo. Noemí Escandell, una de las artistas rosarinas participantes en esta obra nos dijo en la entrevista: "¿Para qué pintar una anciana en el cañaveral, encorvada, con una pavita, si podíamos fotografiarla? Y además tiene que existir esa mujer para que la fotografía pueda estar. Tiene que existir el viaje, y el boleto era la prueba de que habíamos ido. Que no era ni una actriz, ni una reconstrucción, ni una actuación. No era ficción, era verdad".

Esta idea de que *la foto no representa sino que prueba* produce un efecto de verdad material, corpórea (el cuerpo del artista estuvo allí, junto al cuerpo de los pobladores de los ingenios). Estamos ante una perspectiva respecto de la imagen documental que es característica de experiencias de contrainformación político-cultural de esos años. En la Argentina, el grupo Cine Liberación explica: "En los países no liberados, saturados de una falsa información o directamente carentes de ella, asume carácter prioritario la elaboración de un cine (o de cualquier otra herramienta de comunicación: literaria, plástica, musical, etc.) que tienda a suplir, en la relativa medida de sus posibilidades, ese vacío de información que es peculiar a las situaciones neocoloniales. (En este sentido),

¿qué es un cine de imágenes documentales, de hechos-testimonios, o de abordamiento directo de la realidad sino un cine de dato y de prueba irrefutable?" (Solanas y Getino, *Cine, cultura y descolonización*).

Podría asociarse esta cuestión también, en el caso del cine, a los films franceses de mayo del '68, centrados en el trabajo (contra)informativo, como los *ciné-tracts* de Chris Marker y Jean Luc Godard. Andreas Huyssen señala a su vez la proclama de Kursbuch del '68 a favor de un documentalismo de dossiers políticos, entrevistas y reportajes. Es en ese marco, en ese particular clima intelectual, que debe entenderse la experiencia de Tucumán Arde y su apuesta al recurso de la fotografía.

Bibliografía citada

- Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986.
Roland Barthes, *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1991.
Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.
Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
Fredric Jameson, *Periodizar los sesenta*, Córdoba, Alción, 1997.
Margarita Ledo, *Documentalismo fotográfico*, Madrid, Cátedra, 1998.
Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.
Oscar Masotta, *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1969.
Silvia Sigal, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Puntosur, 1991.

ARTÍCULO: *fotografía y memoria: la escena ausente*

POR: *marisa strelzenia*

Ponencia presentada en las II Jornadas de Fotografía y Sociedad, Facultad de Ciencias Sociales (UBA), Septiembre de 2001. Publicada en CD-Rom.

ojos ciegos ► N.º 1

► 71

El mito cuenta que en el origen de la imagen se encuentra la ausencia, la nostalgia, la separación de dos que se aman. Se relata la historia de la hija de un alfarero que estaba enamorada de un joven. Un día, el joven tuvo que partir en un largo viaje. En la escena del adiós, los dos amantes están en una habitación iluminada por una lámpara que proyecta sus sombras en un muro. Para conjurar la futura ausencia de su amante y conservar una huella física de su presencia, la muchacha con un carbón bordea el contorno, pinta la silueta del otro que allí se proyecta. En ese instante último y resplandeciente, y con el fin de abolir el tiempo, la muchacha "procura fijar la sombra de aquel que aún está allí pero que pronto estará ausente".¹

Así, según el mito, la categoría fundadora de la imagen no es la necesidad de figurar o imitar algo que existe sino la necesidad de prolongar el

contacto, la proximidad, el deseo de que el vínculo persista. Incluso y fundamentalmente cuando el adiós es definitivo. Regis Debray señala que la imagen nace de la muerte, como rechazo de la nada y para prolongar la vida, de tal forma que entre el representado y su representación hay una transferencia de alma. La imagen no es una simple metáfora del desaparecido sino "una metonimia real, una prolongación sublimada pero todavía física de su carne".²

La fotografía, imagen técnica, producto de la modernidad, recupera esa carga mítica del origen. Walter Benjamín ya marcaba la paradoja: "la técnica más exacta puede dar a sus productos un valor mágico que una imagen pintada ya nunca poseerá para nosotros".³ Quienes miraban las primeras fotos participaban de un misterio: creían –como quienes creen arrodillados frente a una figura religiosa que el santo los ve y escucha sus ruegos– que los pequeños, minúsculos rostros fotografiados, podían desde la imagen mirarlos. La fotografía cumple, como las primeras imágenes, la función de medium entre lo que es y lo que ha sido, entre los que aún son y los que ya no están. En palabras de Roland Barthes: "La foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí (...); la foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella. Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados".⁴

La fotografía aporta al universo iconográfico una imagen precisa, definida, pero que en esencia es un signo emanado directamente del referente. Testimonia la presencia real en el pasado del cuerpo al que hace referencia. Ninguna otra imagen ha tenido tanto a favor para conjurar la ausencia y cumplir tan cabalmente con el mito de origen. Toda fotografía afirma que lo que vemos en ella *se ha encontrado allí, ha estado allí* pero inmediatamente separado. Es así que Barthes encuentra el noema de la fotografía en certificar que *esto* (el referente) *ha sido*.

La facultad de atestiguar lo que ha sido, de retener lo que se desvanece es la memoria. La memoria es constitutiva de la condición humana: desde siempre nos hemos ocupado de producir señales que permanezcan más allá del devenir, que sirvan de marca de la propia existencia y que le den sentido.

Por oposición, cuando se ha querido contar la pérdida de las cualidades de lo humano se menciona la imposibilidad de recordar. En *La Odisea* se relata el viaje de Ulises por un mundo calificado como *subhumano*. Ulises llega al país del olvido, en donde viven los lotófagos, quienes se ali-

1. Philippe Dubois, *El Acto Fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1994, 2da. Edición. (En relación al mito del origen de la imagen, Dubois cita la fábula narrada por Plinio en su *Historia Naturalis*).

2. Regis Debray, *Vida, y Muerte de la Imagen. Historia de la Mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós, 1992.

3. Walter Benjamín, *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Editorial Taurus, 1987.

4. Roland Barthes, *La Cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1990, 1ra. Edición.

Fotografía y

memoria: la escena
ausente

Marisa Strelczenia

mentan del loto. Asegura Jean-Pierre Vernant, que "quienes comen del loto dejan de vivir como los hombres, con el recuerdo de su pasado y la conciencia de quienes son".⁵ También Circe, la hechicera, cuando transforma a la tripulación de Ulises en cerdos y los separa del mundo humano, los bestializa porque "les hace olvidar su pasado". "Tanto nuestra noción de lo real como la esencia de nuestra identidad individual dependen de la memoria. No somos sino memoria".⁶

La vida es en esencia movimiento y transformación. Pero sólo podemos tomar conciencia del movimiento en comparación con lo que permanece inmóvil. Mientras Ulises viajaba y ponía en riesgo su identidad, en Itaca, Penélope esperaba. El viaje de Ulises adquiere sus verdaderas proporciones en la espera de Penélope. *La Odisea* se completa con el reencuentro, con el regreso al punto de partida. Ulises puede perderse porque hay alguien que lo recuerda tal como es y no lo olvida.

La memoria vincula el pasado con el presente, y de esa manera produce una doble operación: la de abolir el tiempo (porque lo que ha sido permanece, es memorable) y a la vez la de representarlo (porque al unir el antes con el ahora podemos ver la transformación). Lo inmutable es lo que no tiene tiempo.

La misma operación es la que realiza la fotografía. La brusca detención, el corte del click, la reducción a un instante, pone en evidencia lo excluido, es decir la continuidad, el tiempo que fluye como el río. Quien mira una fotografía se ve obligado a valorar el salto entre el momento en que el objeto posó y el presente en el que se contempla la imagen.

La memoria enlaza lo actual con lo pasado y a ella recurrimos para rastrear el origen de las cosas pero también para descifrar de alguna manera lo que vendrá. Así también el azaroso fragmento de tiempo fotografiado es capaz de contener el antes y el después. Walter Benjamin asegura que frente a una fotografía el espectador "se siente irresistiblemente forzado a encontrar el lugar inaparente en el cual en una determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya tiempo anida hoy el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podremos descubrirlo".⁷

Perseguimos las huellas de un tiempo por venir en las imágenes del pasado. Marcelo Brodsky buscó a sus compañeros del colegio secundario para rehacer la foto del grupo tomada hacía casi 30 años. Muchos aceptaron volver a posar y se dispusieron a que en sus cuerpos y rostros se pudiesen leer las marcas que les imprimieron la historia social e individual. Otros eligieron no exponerse a la comparación. Algunos ya no están y la ausencia es aún más reveladora. El resultado fue la publicación del libro *Buena Memoria*, un ensayo que reúne aquella primera foto (la de "primer año sexta división, turno tarde, 1967") con las fotos más recientes y

5. Jean-Pierre Vernant, *Érase una vez... El Universo, los dioses, los Hombres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999.

6. Joan Fontcuberta, *El Beso de Judas, Fotografía y Verdad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1997.

7. Walter Benjamin, op. cit.

textos que cuentan brevemente lo ocurrido.⁸ Cuando se mira la foto de esos adolescentes vestidos con el uniforme del colegio que se han dejado retratar hace ya tanto, uno recorre esos pequeños rostros buscando las señales de sus venturas y fatalidades. Se experimenta un balanceo vertiginoso entre el *allí y entonces* de la foto del secundario y el *aquí y ahora* de las imágenes más actuales (ese aquí y ahora que una vez más ha quedado lejos e irremediamente convertido en pasado inaccesible. El ensayo despierta la obsesión de saber ahora y cada vez qué ha sido de ellos.)

Recordar consiste en retener ciertos fragmentos de la experiencia y olvidar el resto. Son más los instantes que se pierden que los que podemos conservar. "Lo que se recuerda ha sido salvado de la nada. Lo que se olvida ha quedado abandonado". Es por eso que "la memoria entraña cierto acto de redención".⁹ Se premia recordando, haciendo memorable; se castiga con el olvido.

La cámara fotográfica también "separa una serie de apariencias de la inevitable sucesión de apariencias posteriores y las mantiene intactas".¹⁰ Confiamos en su capacidad para resguardar los instantes que consideramos valiosos. "Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías", asegura el protagonista de "Las Babas del Diablo".¹¹ La nada es el olvido, la no identidad, lo indiferenciado.

A veces la fotografía aporta más que lo que se podía esperar. No sólo registra fragmentos del mundo sino que puede atrapar "el gesto revelador, la expresión que todo lo resume, la vida que el movimiento acompaña pero que una imagen rígida destruye al seccionar el tiempo, si no elegimos la imperceptible fracción esencial".¹²

Los acontecimientos concluyen pero quedan las fotografías, aunque con el paso del tiempo no podamos asegurar si esos momentos han sido significativos en sí mismos o se han vuelto memorables por haber sido fotografiados.

Pero la experiencia de la propia fugacidad nos impulsa a fotografiar nuestras vidas y las de nuestros seres queridos. Así vamos creando el universo de imágenes que resistirán la caída. Fotografiamos para recordar, para volver a habitar ese lugar en el que sabemos quiénes somos; para, de algún modo, poder regresar a nuestra Itaca.

John Berger compara la memoria con la fotografía. Señala que antes de la invención de la cámara no existía nada que pudiera mantener "intactas las apariencias". Esa función la cumplía solamente la memoria de los hombres. Establecida la semejanza entre memoria y fotografía, aparecen las diferencias: "las fotografías no conservan en sí mismas significado alguno. Ofrecen unas apariencias privadas de su significado".¹³

8. Marcelo Brodsky, *Buena Memoria*, Buenos Aires, Editorial La Marca, 1997.

9. John Berger, *Mirar*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1998.

10. John Berger, op. cit.

11. Julio Cortázar, *Las Armas Secretas*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana Planeta, 1986, 20ma. Edición.

12. Julio Cortázar, op.cit.

13. John Berger, Idem.



Para significar, para dar un sentido, para explicar las relaciones, es necesaria la narración, el encadenamiento. Pero las fotografías son solo instantes. En ellas, todo tiempo se encuentra atascado. Susan Sontag asegura que "las fotografías por sí solas son incapaces de explicar nada" y que "en rigor nunca se comprende nada gracias a la fotografía". "Mediante la fotografía el mundo se transforma en una serie de partículas inconexas e independientes".¹⁴

Para Berger lo que describe Sontag ocurre en el uso público de la fotografía, pero en el uso privado el significado del instante es recuperado.

La fotografía pública ofrece a quien las mira una información que le es ajena a la experiencia; presenta una escena separada de su contexto; en general sin enlace con el significado original del acontecimiento. El instante prevalece sobre la continuidad.

En cambio, las fotografías privadas, especialmente las que integran el álbum familiar, se aprecian y se leen en un contexto que es la continuación de aquel de donde las sacó la cámara. A pesar del corte, de la violencia que implica el acto fotográfico, estas imágenes permanecen unidas al significado del que fueron separadas. La continuidad prevalece sobre el instante. En estos casos, "la fotografía contribuye a la memoria viva, no la suplanta".¹⁵ La imagen evoca el recuerdo del acontecimiento familiar, sin reemplazarlo. Se acepta el corte esencial del acto fotográfico en beneficio de la memoria. Hasta los más reticentes a ser fotografiados aceptan despojarse para permanecer.

En ese ámbito privado, las personas producen sus propias imágenes y las controlan, las sujetan, las pueden significar. Quienes sacan las fotos son, prácticamente, los mismos que las contemplan y las atesoran. En cierta forma, la violencia del corte ha quedado atemperada por la no separación entre los contextos de producción, circulación y recepción. Pero retornará con todo su rigor cuando una fotografía privada deba abandonar ese ámbito primigenio para ingresar a la escena pública. Ese cambio de contexto, en general, no ocurre por elección sino por necesidad.

La fotografía es empujada, arrastrada, separada de la continuidad de la memoria viva de los miembros del grupo hacia el mundo social de imágenes fragmentadas, inconexas. La foto tomada en un acto escolar, el retrato de quince, la expresión de un rostro en noche buena, el gesto casual de una tarde de verano, se separan del relato familiar que los explica y les da significado para cumplir otro rol, no el de evocar el acontecimiento, sino el de reclamar por el que fue, un reclamo "indomable", "que no se puede silenciar".¹⁶ La fotografía se aprecia como una vía eficaz para reclamar por una persona particular, no anónima, como particular es el signo fotográfico:

14. Susan Sontag, *Sobre la Fotografía*, Barcelona, Editorial Edhasa, 1981.

15. John Berger, *Idem*.

16. Walter Benjamin, *Idem*.

Llamados a la solidaridad, donde los pequeños rostros de las personas perdidas se amplían para llenar la pantalla televisiva. Un paradero desconocido y una imagen tratando de sujetar, de sostener el hilo que conduzca al encuentro.

Pequeñas fotos publicadas en el diario cada aniversario de la desaparición, acompañadas por las palabras de los familiares más cercanos que le hablan aquel que no está: "no te olvidamos...", "quienes te quisimos...", "por tu desaparición deberán dar respuesta...", "en este día que te fuiste sin elegirlo..."; "tu familia que te adora y te extraña..."; "te buscamos siempre y estás presente..."; "a tu querida memoria". Discurso desviado: leemos algo íntimo y destinado al ausente pero puesto a propósito frente a nuestros ojos. Un doble supuesto toma forma: el desaparecido lo puede leer y el que lee puede desaparecer.

Abuelas y madres buscando a sus hijos y nietos, iluminadas por las fotos. Fotos usadas no para certificar que esos seres queridos existen o existieron —para eso está el amor que no cesa— sino para que aquella imagen tomada antes de la partida, del no buscado adiós, los atraiga, los vuelva a convocar, confiando en que —como dicen los mitos— lo que una vez estuvo unido, por impulso ciego, persiga el reencuentro.

Cuando Barthes describe la experiencia de ser fotografiado coloca en primer plano el hecho de que el acto fotográfico elabora un doble del objeto o sujeto retratado. "La fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad". "Me fabrico instantáneamente otro cuerpo".¹⁷ Entonces, esa imagen privada que, a partir de una ruptura en la cotidianeidad, debe hacerse visible en la escena pública, será un desdoblamiento a reparar, como también se busca remediar la separación ocurrida. Pareciera que en el momento de la pérdida las coordenadas espacio-temporales se hubieran corrido. El que falta está vivo pero en otra dimensión a la que es imposible acceder.

Pero la imagen sigue unida al referente. Es su huella y le pertenece, lo extraña, lo reclama. Por herencia mítica, se confía en que la imagen ayudará a restablecer el orden alterado. La fotografía puede interceder, mediar, entre el mundo conocido y familiar y el mundo desconocido y ajeno, al que ha sido arrojado, con mayor o menor violencia, el ser querido.

La figura del desaparecido es la de aquel que está en suspenso, en un tiempo detenido y en un lugar en el que la frontera entre los vivos y los muertos, la luz y la sombra, fuera incierta. Casi un espectro. Esa impresión tenían los que esperaban a Ulises, quien a medida que pasaban los años, se había convertido en "un ser que nadie había visto ni escuchado, invisible, inaudible. Había desaparecido como si las Harpías se lo hubiesen llevado del mundo de los hombres".¹⁸

17. Roland Barthes, op. cit.

18. Walter Benjamin, Idem.

Barthes llama *spectrum* a lo que es fotografiado, y describe el momento en que se posa frente al objetivo como "una microexperiencia de la muerte (del paréntesis)"; "me convierto verdaderamente en espectro"; "la fotografía representa ese momento tan sutil en que no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto".¹⁹

Fuera de contexto, las palabras de Barthes podrían ser dichas por quien desaparece arrancado violentamente de su entorno: "me despropian de mí mismo, hacen de mí, ferozmente, un objeto, me tienen a su merced, a su disposición".²⁰ Quien es fotografiado soporta la esencia misma de la desaparición: ser separado del tiempo y el espacio, aislado, arrojado a otro tiempo y otro espacio.

En tanto, el que aguarda en las fronteras de lo conocido también queda en suspenso. No puede realizar ningún ritual que comprometa a la persona ausente. Penélope llega a pensar que hubiera sido preferible que Ulises hubiera muerto en combate o cuando regresaba con sus naves. "Entonces le habiérámos erigido un túmulo con una lápida con su nombre. Así estaría siempre con nosotros. (...) Pero ha desaparecido del mundo, borrado, devorado, sin gloria", dice.²¹

Las ausencias se multiplican: ausencia del ser querido, ausencia del cuerpo referencia, ausencia de ritos que permitan el pasaje a otro estado, ausencia de momentos comunes entre los que están y los que no están.

Al comenzar, decíamos que la imagen nació del deseo de retener el instante en que el ser amado estuvo presente, próximo, tangible. ¿Pero y si existe el amor y no la escena compartida? ¿Si la escena que se añora, la escena de la intimidad, de la cercanía, nunca ha sido, pero sí ha existido y existe la necesidad de construirla simbólicamente? ¿Si "El pensamiento insiste en/ traerte y devolverte/ a lo que nunca fuiste"?²²

La imagen fotográfica confunde la verdad con lo real, lo real con lo viviente. Lo que la imagen da como certeza es lo mismo que vacila y se vuelve inestable. Hay un desfase temporal entre el objeto y su imagen: "lo que veo efectivamente ha estado ahí y sin embargo jamás podría verificarlo verdaderamente".²³ La foto nos empuja al referente pero nunca podemos hacer coincidir la imagen con el objeto. "Esta distancia, que está en el núcleo de la fotografía, por reducida que sea siempre es un abismo. Todas las fuerzas de lo imaginario pueden alojarse allí".²⁴ Se altera la relación entre lo real y la imagen. Quien mira puede sentir el vértigo de caer en esa grieta. ¿Por qué no recurrir a ese modo de la alucinación?

Si lo que toda imagen fotográfica muestra es inaccesible, ¿por qué no extremar esa categoría?

19. Roland Barthes, *Idem*.

20. Roland Barthes, *Idem*.

21. Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*

22. Fragmento del poema de Juan Gelman a su hijo Marcelo Ariel Gelman, publicado en *Buena Memoria*, de Marcelo Brodsky.

23. Philippe Dubois, *op. cit.*

24. Philippe Dubois, *Idem*

Fotografía y

memoria: la escena

ausente

Marisa Strelczenia

Si toda fotografía muestra un imposible (dice Barthes: "Veo los ojos que han visto a Napoleón"), ¿por qué no desplazar y extender la cualidad de lo imposible?

Si uno recuerda porque está la foto, ¿por qué no invertir la operación y a partir de obtener la foto empezar a recordar?

Si la imagen nació para "aliviar una pena, suplir una carencia",²⁵ ¿por qué no distraer el dolor con una imagen que intente unir lo que está partido?

Si entender la foto como emanación de lo real en el pasado es considerar a la fotografía "una magia, no un arte",²⁶ ¿por qué no ensayar hacer aparecer lo maravilloso?

"Ahora podés tener la foto que siempre quisiste", decía el cartel por el que Lucila Quieto ofrecía sus servicios como fotógrafa.²⁷ Su propósito era crear la imagen de la escena ausente, imposible: los hijos de desaparecidos compartiendo hoy un tiempo y un lugar con sus padres. Una imagen íntima de una intimidad inexistente.

Con fragmentos en sí mismos verdaderos, construyó una escena falsa si se la contrasta con lo real, pero de una certeza insuperable si el fondo sobre la que se la expone es el deseo. Generó una imagen en la que "la garantía del ser es el afecto".²⁸ La imagen producida recibe los beneficios del noema de la fotografía. A ella también, por el hecho de ser una foto, le atañe, a pesar del artificio que no intenta ocultarse, la afirmación implícita en cualquier imagen fotográfica: *esto ha sido*.

En algún sentido, e inesperadamente, estamos frente a una versión transformada de la historia de la hija del alfarero. Esta vez se proyecta sobre el muro la luz y no la sombra del sujeto. En el mito, en el instante compartido y ante el próximo adiós se generaba la imagen. Ahora, la existencia está desbordada del adiós no querido e irreparable y se genera la imagen para acceder a la escena que nunca existió. La operación es invertir, anteponer el efecto a la causa, crear el referente por su huella.

En el lugar elegido para la toma, se proyecta la imagen de las personas desaparecidas que entonces iluminan esa escena en la que personas densas, corpóreas, se disponen a ser cortadas, suspendidas, convertidas en imágenes. El hijo por amor al ser que está ausente se ofrece para ser arrancado y volverse él mismo un fantasma.

En estas fotos se ven jóvenes que desde el pasado "como los rayos diferidos de una estrella" iluminan espacios en los que otros jóvenes se dejan bañar por esa luz, tan desconocida como familiar, que viaja atravesando el tiempo. Vemos a los que ya no están junto con los que extrañan y buscan reconocerse, seguir la estirpe, el linaje.

25. Regis Debray, op. cit.

26. Roland Barthes, Idem.

27. Lucila Quieto es fotógrafa e integra la asociación HIJOS. Su papá fue secuestrado el 20 de agosto de 1976.

28. Roland Barthes, Idem.

Son imágenes con dos orillas. En aquella orilla, una mujer bonita con el pelo lacio y un collar de perlas, parece sujetar un pañuelito, ¿será su casamiento por civil, la ceremonia de graduación en la universidad?; en esta orilla, un joven repite alguno de sus rasgos y alinea su perfil con el de ella.

En aquella orilla, una mujer sentada en un silloncito veraniego mira a cámara, tiene una niña en el regazo; en esta orilla, una muchacha hace coincidir su lugar con el de la niña.

En aquella orilla, un brindis, un festejo. El que mira a cámara es casi un adolescente; en esta orilla dos mujeres le sonríen, lo rodean, se integran a la fiesta. Pero sus ropas desentonan. Allá no hace calor ni son tan informales.

En aquella orilla, un hombre con finos bigotes baja del auto. Está en mangas de camisa, lleva desprendidos los botones, apenas se entrevé la desnudez del torso. En esta orilla, una joven mira a cámara, mientras se deja manchar por la luz y las sombras de la escena anterior. Y entonces su piel es como la de un cachorro de pantera herido.

En aquella orilla, un muchacho está apoyado en el televisor, sostiene con las manos un peluche; en esta orilla ¿la dueña del juguete? tiene los mismos ojos que él.

En aquella orilla, hay una brisa que desordena el cabello de una mujer y una niña. También hay sol. En esta orilla, no. Una joven llena su habitación con el reflejo de aquella otra luz.

Allá, alguien sonríe, se ve hermoso y seguro. Acá, un joven oculta su rostro, se hunde en la sombra.

Dos orillas y entre ellas el río que las separa y las une: el tiempo reducido a un espacio, a un límite inestable. Límite que es infranqueable, de la misma manera que no se puede pasar del otro lado del espejo.

La fotografía por definición es corte y separación. Lucila había escrito a partir de una foto que sin duda la conmovía: "hay un punto en el que no puedo participar y lo que hace que esto suceda es el soporte que la contiene, el plano absolutamente inmóvil". Barthes también se rendía ante esta ley. "No puedo profundizar, horadar la Fotografía. Sólo puedo barrerla con la mirada como una superficie quieta".²⁹

Con este trabajo, Lucila y otros hijos de desaparecidos logran integrarse a la superficie llana de la foto. El plano inmóvil que confunde los espacios confunde también el tiempo.

Hubo una primera toma. Son las imágenes lejanas de las personas queridas y ausentes. Sucedió luego el corte más violento y real: el de la desaparición forzada. Corte sobre corte. Y luego, con estas fotografías, un acto de redención: volver a cortar, volver a fotografiar, como forma de unir.

29. Roland Barthes, *Idem*.



Es el mismo lenguaje fotográfico el que permite la apariencia de que estas dos orillas se unen. En el instante de la toma, todos los planos que están frente al objetivo se integran en uno solo. La nueva foto recibe las diferentes luminosidades sin discriminar.

Y si cada foto crea un nuevo tiempo, el del instante detenido para durar eternamente, esta vez el instante destinado a perpetuarse contiene a la misma fisura temporal. El click reúne el pasado lejano y al pasado reciente en un solo tiempo.

Quien mira estas imágenes contempla la tarea épica de la fotografía, exigida a sujetar lo que irremediablemente se separa, y detrás de ella, la gesta del fotógrafo, el deseo de reunir lo imposible. El espectador está obligado a incorporarlas a un contexto, a no desconocer los hilos de la historia. Estas fotografías están rodeadas por un campo ciego imposible de eludir que nombra a los ausentes, a la violencia ejercida contra las vidas de las personas, a la añoranza de lo que podría haber sido y no fue.

A pesar de que con la primera mirada se advierta la falsedad de estas imágenes, quien las ve se encuentra movido a participar del deseo que las originó. Podemos acercarnos a la verdad que comunican, una verdad que no es referencial sino afectiva. Quien mira se siente movido a abrazar, a piadosamente contener la pena originaria que advierte en las escenas, pero también comprueba que no puede retener la arena de lo que fue.

Quizá estos jóvenes que han posado frente a la cámara alienten el afán de que les suceda lo mismo que al protagonista del cuento de Cortázar, que haya un azar que ponga a la foto en movimiento, que sea la vida la que se quede quieta, y que en la imagen puedan vivir lo que les ha sido negado.³⁰

30. Julio Cortázar, *Idem*.

ARTÍCULO: *fotoperiodismo y mercado en la era digital: cuando los aficionados vienen marchando*
POR: *gabriela brook y julio menajovsky*

ojos crueles ► N.º 1

► 83

Las imágenes que muestran a soldados infligiendo torturas y tratos aberrantes a prisioneros irakíes en la cárcel de Abu Ghraib tienen, por estos días, al menos, dos importantes derivaciones. La primera referida a lo que esas imágenes constatan: las torturas y el sadismo de los soldados norteamericanos en esa insensata invasión. De interés para fotógrafos y comunicadores, trataremos la segunda de esas derivaciones constituidas por las circunstancias mismas del registro y su posterior difusión en medios gráficos y pantallas de todo el mundo.

Introducción

Hace poco más de un siglo aparecieron las primeras fotografías de prensa. Esto sucedió cuando el uso de la foto para la ilustración, en los periódicos, se extendió de la publicidad a las noticias. Desde entonces, y

merced a la innovación en las técnicas de reproducción y transmisión, la fotografía se fue convirtiendo en una herramienta clave del discurso periodístico. La creciente demanda de este tipo de imágenes por parte de los medios dio lugar al oficio de fotógrafo de prensa. Y el genio de muchos de estos trabajadores, a veces en estrecha vinculación con editores fotográficos, contribuyó significativamente a las profundas transformaciones que, en el transcurso del siglo XX, se produjeron en el oficio y también en la fotografía de prensa. Desde entonces su uso se ha diversificado incesantemente, ampliándose de la ilustración al documento, a la denuncia, a la opinión; de la foto aislada al reportaje fotográfico.

Desde la consolidación de lo que llamamos genéricamente fotoperiodismo, regularizado definitivamente como lenguaje y actividad profesional en la década de 1930, resulta difícil concebir un medio de prensa que no contemple un espacio en sus páginas para las fotos. Esto es desde la misma organización de la empresa la asignación de un presupuesto, definiciones de estilo, previsión de proveedores que le den continuidad a la información, la adopción de ciertas rutinas en los procesos de trabajo, etc. Un complejo entramado cuyo funcionamiento incidirá, entre otros factores, en la configuración de las estrategias de penetración y sostén de permanencia en el mercado de este tipo de producción editorial. Es así que el oficio de fotógrafo de prensa incluye, en el presente, un conjunto de saberes, social e históricamente construidos, que excede ampliamente el manejo de los equipos fotográficos.

El futuro, en cambio, de este oficio se encuentra desde un tiempo a esta parte en el centro de un nuevo debate, cuyo capítulo más reciente se inicia con la publicación en los medios de las fotografías tomadas en la prisión de Abu Ghraib. Imágenes que muestran a militares norteamericanos torturando a prisioneros irakíes y que fueron tomadas por los propios soldados en su condición de aficionados.

En un artículo¹ publicado en el sitio especializado *Zonezero*, su director, Pedro Meyer, sostiene que seguramente "los principales íconos de esta segunda guerra de los Estados Unidos en Irak en el 2004 serán las imágenes amateurs de las torturas infligidas a los detenidos irakíes en la prisión de Abu Ghraib en Bagdad". Y observa que mientras "las imágenes más emblemáticas de la guerra han sido tomadas por amateurs", los fotoperiodistas "ven como su subsistencia se va relegando a tomar fotos de celebridades y estrellas de cine".

Dos semanas antes, Fred Ritchin en "La hora de la fotografía amateur",² artículo publicado en sitio de Internet *www.pixelpress.org*, señalaba que "si se dieran premios a las fotografías más importantes de 2004, ciertamente las fotografías de la prisión de Abu Ghraib", junto a otras tres

1. Pedro Meyer, "Los íconos de esta guerra", en *www.zonezero.com* 23/05/04.

2. En inglés en el original. La traducción es nuestra.

imágenes de la invasión norteamericana a Irak, "estarían en los primeros lugares de la lista". Y, después de observar que sólo una de ellas fue tomada por un reportero, termina por preguntarse cuál será el futuro de los fotógrafos profesionales.

Ambos coinciden en que los fotógrafos de prensa en Irak están restringidos en su movilidad por su dependencia de las fuerzas de ocupación. Y a esta dificultad se agrega, en el caso de aquellos que son occidentales, el desconocimiento del lugar y del idioma. Como contrapartida, los militares norteamericanos, por ejemplo, tienen cámaras digitales y la posibilidad de transmitir fotos por Internet a familiares y conocidos, tal como se puso en evidencia con las imágenes de Abu Ghraib. Fotos que una vez puestas en la red pueden circular por diferentes canales. De aquí que la probabilidad de tomar las imágenes más representativas de la invasión norteamericana a Irak favorezca, en principio, a los no profesionales.

Podría argumentarse que se trata de un caso particular y que es apresurado ver en la relevancia que adquirieron esas imágenes un riesgo para el oficio de fotógrafo de prensa en todas partes y en todas las situaciones. Sin embargo, se plantea aquí una cuestión que trasciende los límites de este caso y nos obliga a pensar una vez más sobre los usos de la fotografía en los medios informativos e inclusive sobre las posibilidades de informar, de la fotografía, fuera de ellos. En la actualidad, una persona puede sacar y enviar inmediatamente una foto valiéndose sólo de un teléfono celular que cabe en la palma de la mano. El valor informativo, el mensaje, la calidad técnica, el valor estético, la unicidad, la inmediatez, la primicia. Todas estas cualidades, las cuatro primeras asociadas a la retórica de la imagen, están implicadas en la utilización de fotografías por parte de los medios informativos. ¿Las posibilidades técnicas que mejoran sustancialmente las condiciones de toma, envío y difusión de fotografías traerán aparejada para la imagen fotográfica de prensa la pérdida del lugar de *decir* (no sólo mostrar), la función retórica, que fue conquistando en los medios gráficos en el transcurso del siglo XX?

Profesionales y aficionados

Cuando nos referimos al fotógrafo de prensa, hablamos de un profesional que trabaja para uno o varios medios con cierta regularidad. No nos detendremos aquí en la variedad de relaciones (de dependencia, contractuales, etc.) que pueden establecerse entre un fotógrafo y la empresa para la cual trabajan.³ Más bien nos interesa destacar una característica común a todos ellos, independientemente de su situación laboral, y es que todos toman fotos pensando en el medio en el cual serán publicadas (o al cual esperan vendérselas), en sus requerimientos formales, informativos,

3. Para una descripción de estas relaciones y su incidencia en los procesos de trabajo, ver Menajovsky, Brook: "Tener la foto. Fotoperiodismo, mercado y apropiación de sentido". En *Encrucijadas*. Revista de la Universidad de Buenos Aires, abril de 2004.

4. Ver Pierre Bourdieu. *La distinción*. Taurus. Madrid, 1999. Aquí el autor muestra cómo nuestras formas de mirar y de representar, además de ser históricas, están en una relación dinámica con nuestras condiciones materiales de existencia, con el lugar que ocupamos en la sociedad y con la forma en que nos representamos la pertenencia a una clase o grupo social. En este sentido, nadie está libre de condicionamientos a la hora de decidir que algo es digno de ser fotografiado y cual sería la forma "apropiada" de hacerlo.

5. Becquer Casaballe, A.; Cuarterolo, M. *Crónica de la fotografía rioplatense. 1840-1940*. Buenos Aires, Editorial del fotógrafo, 1985.

6. Novedosa para esos tiempos, en que los personajes cuyos retratos aparecían en los diarios pertenecían a los estratos más altos de la jerarquía social.

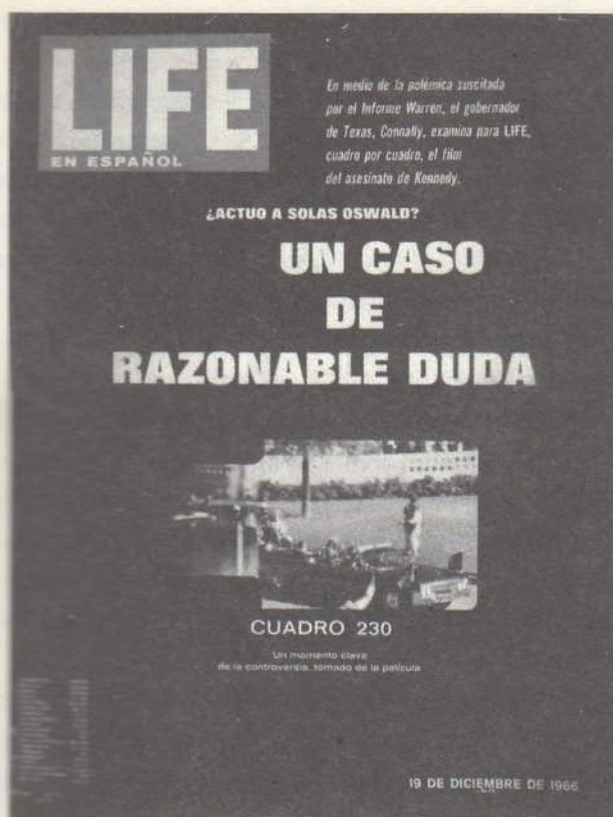
estéticos. Y, hasta es posible que en algunos casos, tengan en mente un lugar en la página donde podría ser publicada, concebida de antemano. De hecho, para cada nota, el reportero gráfico toma un número de fotografías muchísimo mayor de las que luego se publican y esto es así no por su falta de pericia sino por todo lo contrario. El fotoperiodista asignado para la cobertura de un acontecimiento debe obtener una variedad de imágenes que den cuenta del mismo de manera tal de satisfacer una gama de requerimientos posibles de edición y puesta en página. Debe hacer previsiones sobre el énfasis que tendrá la información, acorde al medio que publicará las fotos, como así también sobre el espacio que ocupará en la página. Estas nociones sólo se tendrán estabilizadas después de producido el registro. El saber de oficio de un fotógrafo incluye, por lo tanto, el conocimiento de los requisitos que debe cumplir una fotografía para su publicación en el o los medios para los cuales trabaja. Y esos criterios se ponen en juego en el momento de la toma, antes de saber qué suerte correrá la imagen producida.

Es justamente el *para qué* o *para quién* lo que distingue al fotógrafo aficionado del profesional. El aficionado no saca fotos pensando en un medio gráfico, con vistas a su publicación. Y esto lo libera al menos de un tipo de condicionamientos⁴ en el momento de tomarlas.

Ahora bien, el uso de fotografías *amateurs* en los medios no es novedoso. Tomemos algunos ejemplos para ver en qué circunstancias una foto de aficionado se convierte en una imagen de prensa.

En 1901 aparece en el diario *La prensa* "el retrato del filicida Mateo Ampuero", protagonista de un resonante episodio de la crónica roja en la ciudad cordobesa de Río Cuarto. Sobre la actividad delictiva de Ampuero ya se venía informando en los diarios, pero en ese momento fue posible conocer su rostro. Paradójicamente, la primicia fotográfica sobre ese delincuente la tomó un aficionado. Para el autor de la fotografía, José Pereyra, probablemente este haya sido su único trabajo periodístico. Estuvo aguardando pacientemente el momento en que el peligroso homicida era trasladado a la cárcel, y en esa oportunidad lo fotografió. A partir de entonces muchos acontecimientos cotidianos con valor informativo fueron registrados para los diarios por fotógrafos profesionales, e impresos gracias a los novedosos clisés".⁵ En este caso, la expectativa generada por los propios medios en torno a la figura de Ampuero parece haber contribuido a la decisión⁶ de publicar su retrato tanto como el hecho de que fuera único.

La foto del niño del Gueto de Varsovia, con los brazos en alto, se convirtió para el mundo en uno de los íconos del horror del Holocausto. Fue tomada por un oficial de la Gestapo como parte de un reporte para Himm-



1
Tapa de *Life* del 19 de diciembre de 1966 con la reproducción de un cuadro del film de Zapruder. En su interior 14 páginas están consagradas a develar incógnitas sobre la versión oficial del atentado. Las imágenes de Zapruder fueron y son, al día de hoy, el documento más consultado para reconstruir la escena del crimen.



2
Tapa del diario *Clarín* del día 4 de noviembre de 1995, dando cuenta de la explosión del establecimiento de Fabricaciones Militares en Río Tercero. El epígrafe de la foto dice textualmente: "La primera foto. Una mujer corre con su bebé. Atrás, crece el humo de la segunda explosión. Esta foto fue tomada a las 9.16 por un vendedor ambulante, que se encontraba en el barrio vecino a la fábrica de explosivos, con su cámara de bolsillo". No hay más datos del vendedor ambulante autor de la fotografía.

ler en el cual rendía cuenta del cumplimiento de las órdenes impartidas por él. Aquí la fotografía tiene el valor de condensar en una imagen el horror del Holocausto en la expresión de quien lo está sufriendo en carne propia. Tanto que la foto trasciende el contexto en que fue tomada y la intención de quien la produjo.

El asesinato de Kennedy fue filmado por un sastre llamado Abraham Zapruder, a quien, por la secuencia de 6 segundos, *Life Magazine* pagó 150.000 dólares. Hubo otro fotógrafo aficionado, James Altgens, que alcanzó a hacer una foto justo antes y otra después del atentado. Su segunda foto ganó el premio World Press Photo de ese año. Éstas eran las únicas imágenes que daban cuenta del momento preciso en que se producía el magnicidio. A pesar de que una cantidad nada despreciable de fotógrafos y camarógrafos poblaban el micro destinado a la prensa acreditada. En él seguían a la comitiva, detrás de otros vehículos y a considerable distancia del que llevaba al presidente de los EE. UU. Embarcados en la comitiva, pero impedidos de registrar uno de los acontecimientos más impactantes del siglo XX.

Volviendo a nuestro país, las primeras fotografías del atentado, que en noviembre de 1995 hizo volar un arsenal en Río Tercero, fueron tomadas por un vecino y publicadas en la portada del día siguiente de al menos uno de los diarios nacionales de mayor circulación de la Argentina.

Poco más de un siglo media entre la aparición de las primeras fotografías de prensa y el presente año 2004, en que se publicaron las fotos tomadas en la prisión de Abu Ghraib. Como vimos hasta aquí, desde los comienzos hasta la actualidad podemos encontrar ejemplos de fotos de un reconocido valor informativo, sacadas por aficionados y publicadas por los medios masivos de comunicación. Si ante aquellas fotos, tomadas en Bagdad, se suscita el debate⁷ acerca de las implicaciones del uso de fotos de aficionados en los medios, no es porque esta práctica sea nueva sino porque el contexto histórico y social en que se lleva a cabo, nuestro presente, nos impone nuevos reparos.

En primer lugar, la función social de los medios de comunicación está subordinada a la búsqueda de la maximización de la ganancia en las empresas informativas. Y uno de los pilares de esta política empresarial es la flexibilización laboral, impuesta en nuestro país en la década de 1990. El consecuente incremento de la desocupación a niveles que nunca se habían alcanzado promueve en los trabajadores el temor, justificado, de perder el empleo. En este contexto, cabe preguntarse si las fotos de aficionados que puedan ofrecer a los medios primicia e inmediatez a bajo costo, o a ninguno, con una aceptable calidad para su reproducción se ciernen en el horizonte como una amenaza al oficio.

7. Estas imágenes dieron lugar, en realidad, a más de un debate. En primer lugar, el referido a su contenido: la tortura de prisioneros irakíes por parte de militares norteamericanos. Para esto ver el artículo de Susan Sontag, "Imágenes torturadas". En: <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2004/05/29/u-766787.htm>

Recientemente una productora de radio hizo un acuerdo con una proveedora de telefonía celular por el cual los periodistas que hacen notas fuera del estudio (noteros, en la jerga de los medios) deben sacar fotos con el teléfono con que hacen sus reportajes, para luego publicarlas en la página de Internet de la radio. De este modo cualquier diario y/o persona interesada las puede bajar y publicar donde sea y sin cargo alguno a condición de citar la fuente. El *notero* debe así realizar dos tareas simultáneas, cosa que está expresamente prohibida en el estatuto profesional de periodista. Pero negarse a hacerlo implica un serio riesgo a perder el trabajo. Mucho más cerca que Abu Gharib y la comitiva de periodistas acreditados en Dallas, EE. UU., más precisamente aquí, la utilización de la foto no profesional con fines informativos es algo concreto, más que una especulación sobre el futuro. Y si bien no sabemos qué resultados tendrá la experiencia, la pérdida de derechos laborales, la flexibilización del trabajo, la polivalencia funcional llevada a extremos antes impensados justifican ampliamente la preocupación.

Por otra parte, cientos de miles y quizás millones de cámaras digitales, más teléfonos celulares cada vez más sofisticados, capaces de registrar imágenes y escenas en movimiento, están en manos de personas de todo el mundo que son testigos a cada instante de los más variados acontecimientos, muchos de ellos seguramente noticiables. La posibilidad de que cada día sea más frecuente la publicación de imágenes que reconozcan este origen es, por lo menos, atendible.

Podría decirse que las fotos de un aficionado, en principio serían de menor calidad, que sus cámaras no pueden producir imágenes en condiciones de competir, en términos de nitidez y demás características que supuestamente se requieren para ser publicadas, con las de un profesional.

Pero sería un error de percepción ver en las características técnicas un impedimento para su publicación. Bien podría pasar lo contrario: la valoración de las fotos provenientes de particulares aficionados podrían llegar a consagrar una nueva retórica, despojada de los cánones instaurados y de lo que se considera técnicamente correcto. Si la misma hechura de las fotos denuncia la falta de pericia y la ausencia de *gestos profesionales* por parte de sus autores (cierto tratamiento de la luz, encuadre, nitidez, etc.) la fotografía será más fácilmente reconocida como proveniente de manos inexpertas, asimilándola como "documento casual". La historia del fotoperiodismo contemporáneo nos brinda más de un ejemplo acerca de la valoración de ciertos "defectos" técnicos por sus connotaciones. Un antecedente en este sentido, aunque por otras razones y con otras consecuencias lo encontramos con la aparición de la cámara Leica (muy difundida entre fotógrafos a partir de la década de 1930) y el registro de acciones vio-

lentas, como el escenario bélico y todo otro tipo de acción que requiere por parte del fotógrafo una rápido desplazamiento y movilidad. Algo impensable con las cámaras de placas, vigentes hasta entonces, ya que éstas eran muy pesadas, difíciles de manipular y sin reserva de película virgen en su interior, lo que obligaba a recargar la cámara con cada imagen tomada. La legendaria Leica, gracias a su diminuto formato y con una reserva de treinta y seis imágenes por rollo (fue la primera cámara que utilizó la película de 35 mm en rollo que hasta entonces sólo se utilizaba para cine), superó cada uno de esos escollos. Claro está que la imagen resultante adquirió otras características que la distinguían de las obtenidas por las cámaras de placas y negativos mucho más grandes. Robert Capa fue uno de los primeros en detectar y explotar exitosamente este efecto verdad de foto-tomada-en-medio-del-peligro. Esto puede verse en su recordado reportaje de la guerra civil española y sobre todo en el del desembarco en Normandía, el *Día D*. Éste fue publicado en *Life*, bajo el título "Levemente desenfocado", dado que la mayoría de las 12 fotos (que se salvaron de un accidente en el laboratorio durante su revelado) estaban movidas y algo fuera de foco. Sin embargo habiendo otras que no estaban movidas ni desenfocadas, pero carentes de emotividad, quedaron afuera de la elección de los editores. Es decir que lo que manda es la información pero a condición de producir emoción e impacto visual y no tanto la nitidez de la imagen en sí misma, como valor suficiente y necesario para ser considerada publicable. Las reglas del mercado editorial indican que todo lo que coadyuve, dentro de ciertas normas que cada medio configura para sí, a generar esa sensación, otorgará un plus de valor al medio que lo publique.

Para el caso que estamos analizando la precariedad de recursos que se pone de manifiesto en esta supuesta *baja calidad* de las imágenes tomadas por los aficionados (en Abu Ghraib, los mismos soldados) podría funcionar como marca de documento aportado por un testigo tan casual como indiscutible. Esta marca, entonces, podría utilizarse como garantía de neutralidad y confiabilidad, por oposición a aquel producido por un fotógrafo enviado por el medio al lugar de los hechos. Sobre todo si se trata de un conflicto bélico o de otro acontecimiento en el cual se pongan en juego poderosos intereses que puedan, incluso de manera visible o indisoluble, involucrar al medio. Por otra parte, las fotos de un particular publicadas en un diario o revista contribuirían a reforzar la imagen de su papel de mediador, en tanto y en cuanto lo muestran sólo como canal y lo esconden como sujeto constructor-actor de la noticia.

Como vemos, hay razones para suponer que los medios tendrán a su disposición cada vez más fotos de aficionados. Y que en su utilización en-



3
Fotografía tomada
por miembros del
ejército de EEUU en
la prisión de Abu
Ghraib en 2004.
Gentileza ABC News.



4
Fotografía tomada
por miembros de la
armada británica en
la prisión de Abu
Ghraib en 2004.
Gentileza
Washington Post.



4
Fotografía tomada
por miembros de la
Gestapo en el Gueto
de Varsovia durante
la Segunda Guerra
Mundial.

contrarían más de una ventaja, aparte de la económica. Y que hasta podrían ajustar, en función de ella, tanto sus manuales de estilo como su discurso acerca del valor informativo de una imagen.

Sin embargo, estas ventajas lo son sólo en apariencia. ¿Cómo podrían los medios gráficos sostenerse publicando el mismo tipo de imágenes que circula a través de Internet o por teléfono?

Es cierto que los medios masivos son autorreferenciales y repetitivos hasta el hartazgo, también en lo que a información se refiere. Pero si buscamos en la historia, veremos que cuando apareció la televisión, la fotografía de prensa encontró en la explotación de sus diferencias con la imagen en movimiento la fórmula de su permanencia. También entonces las posibilidades técnicas de producción y transmisión de imágenes parecían amenazar de muerte al fotoperiodismo. Y esto pasó hace más de cincuenta años. ¿Cómo podría la fotografía competir con el realismo de la imagen televisiva, con la inmediatez de su transmisión?

recuerdos de vietnam

Los soldados en Vietnam también contaban con cámaras fotográficas. Desde ya que éstas no eran digitales ni lo eran en el número que hoy pueden tener los soldados en Irak. Pero sacaban fotos igual y en gran cantidad. No obstante y a pesar de la prolongada permanencia en el sudeste asiático ninguna de las fotografías tomadas por los soldados americanos trascendió el status de souvenir, para el cual fueron tomadas y ningún ícono recordable de la ocupación americana en ese escenario reconoce ese origen. En tren de especular podríamos pensar que es más que probable que alguna de esas fotografías hubiera podido trascender públicamente, a condición de que un canal de distribución con suficiente llegada a un número significativo de medios masivos de información lo hubiera puesto en circulación para ser publicado. Y he aquí una diferencia sustantiva que marca una nueva era y que el episodio de las fotos de Abu Grhaib ponen de manifiesto: no sólo se trata de la posibilidad de capturar imágenes (sean digitales o no)

sino la de acceder al canal de distribución como hoy representa el envío de un correo electrónico a la dirección indicada. Un terreno que los profesionales creían reservado para su exclusividad, hasta no hace mucho tiempo. Nadie más revelador, entonces que Susan Sontag en su trabajo antes citado, *Imágenes torturadas*: "...según reconoció el Sr Rumsfield, es difícil censurar a los soldados en ultramar que no escriben, como antaño, cartas a casa que los censores militares pueden abrir para tachar los fragmentos inaceptables, sino que se desempeñan como turistas; en palabras del Sr. Rumsfield: "Nos sorprende que vayan por ahí con cámaras digitales tomando fotografías increíbles, y luego las pasen al margen de la ley, a los medios".

Y hay que reconocer que aunque la verdad y la justicia no los asistan en sus aventuras imperiales, los norteamericanos luego de Vietnam saben bien lo que sigue cuando se trata de difundir imágenes de sus acciones.

Si hay algo que el debate actual pone de manifiesto con abrumadora contundencia es la absoluta vigencia de la fotografía como soporte de la información. Aún encontramos en su superficie la presencia del acontecimiento a expensas incluso de todo lo que con alguna razón amenaza su credibilidad.

La aparición de la televisión supuso nuevas formas de ejercer el fotoperiodismo, privilegiando la interpretación y la opinión, valiéndose de las posibilidades que brinda la imagen congelada. Y si bien el contexto social e histórico en que vivimos nos dificulta pensar en un futuro promisorio (en cualquier ámbito), éste es el otro camino que se abre para la práctica del fotoperiodismo: que las nuevas tecnologías de producción y transmisión de fotografías le deparen un nuevo salto hacia delante en sus posibilidades de comunicar.

ARTÍCULO: *a cuarenta años de un arte medio*

POR: *silvia pérez fernández*

ojos ciegos ► N.º 1

► 95

El año próximo se cumplen cuarenta años de la publicación de *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*.¹ Probablemente se trate de uno de los más serios y acabados intentos por tratar de pensar la fotografía desde la complejidad que abre la concurrencia, en ella, de diversas dimensiones de lo social. Este artículo se propone rescatar los ejes centrales sobre los cuales gira el trabajo, en el que est n ya esbozados algunos indicios que desarrollará Bourdieu en los posteriores estudios y análisis sobre el campo de la cultura.

Los años de *Un arte medio*

Pensar el comienzo de los '60 en Francia tal vez induzca a cierta añoranza de un estado del mundo más lejano por lo irrecuperable de sus coordenadas, que por el tiempo transcurrido. Es remitirse a una sociedad

organizada por parámetros industriales, una sociedad *de clases*, en la que la dinámica del proletariado, los sectores medios y la burguesía se constituía en el fundamento, una vez más, del proceso de modernización. Es situarse en medio de los ecos de algunas tensiones de posguerra, en cuestionamientos hacia el interior de los grandes bloques políticos que ordenaban —cuanto menos, más equitativamente que ahora— el mundo. Es, asimismo, volcarse a un ejercicio nutrido de modorra en los tiempos del posmodernismo y la cultura globalizada: el de la lucha intelectual asumida en todas sus dimensiones. En definitiva, es una travesía hacia y con sujetos activos que, desde la producción material e intelectual, valoraban el valor del valor.

Resulta, entonces, imprescindible volvernó hacia las circunstancias que dan contexto al estudio de Bourdieu y sus compañeros, las que constituyen no sólo el marco, sino también el sustrato de la producción teórica. Algunos de los que participaron de la investigación que dio en la compilación que nos ocupa marcaron, en gran medida, el paso de la reflexión sociológica francesa de los años siguientes y hasta nuestros días: Robert Castel, Jean Claude Chamboredon, Luc Boltanski (acompañados, además, por Dominique Schnapper y Gerard Lagneau). Si algo los unía, por sobre toda diferencia de matiz, era la centralidad de la teoría sociológica clásica (Marx, Durkheim, Weber) para pensar la producción cultural. Pero, también, la certeza de la insuficiencia que —de ceñirse sólo a ella—, se trasladaría en una simplificación poco rigurosa: desde la sociología, no dudan en señalar la importancia y necesidad de recurrir a otros discursos para poder comprender y explicar, en casi su *totalidad*, el hecho fotográfico, partiendo de la idea de que es el objeto el que determina el carácter de herramienta de las teorías. *Un arte medio* excede ampliamente en sus alcances a la motivación que le dio origen.²

Recuperando la matriz weberiana respecto de la diferenciación de los *órdenes de la vida* (política, economía, estética, etc.) como elemento característico del proceso de modernización (órdenes a los que Bourdieu caracterizará como *campos* —cultural, artístico, económico, etc.—), el *campo fotográfico* será pensado como un espacio más en el cual poder observar y analizar los procesos de modernización y diferenciación social y cultural. A partir de allí, todos los sujetos involucrados en el análisis, sus motivaciones, creencias, juicios y prácticas respecto de la fotografía, están (usamos la palabra) *determinados* por valores sociales y culturales, que los coaccionan de la manera en que suelen hacerlo los *hechos sociales*: imponiéndoseles como normas. Esos valores que cristalizan en normas, en una sociedad organizada en clases, no pueden interpretarse como universalismos inmanentes, ni —tampoco— el trabajo intelectual referido a ellos,

1. Pierre Bourdieu (comp.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965. La primera edición en español es de 1979.
2. El trabajo tuvo su nacimiento en un encargo de la Kodak-Pathé francesa, y transcurrió entre los años 1961 y 1964.

neutral. En este sentido, en este estudio sobre la fotografía, Bourdieu confronta centralmente con dos pensamientos fuertes, dominantes en la reflexión francesa de posguerra: la antropología de Lévi-Strauss y la fenomenología de la percepción à la Merleau-Ponty, pero, también, con la semiología del lenguaje y el existencialismo. Bourdieu y el resto de los autores harán explícitas las consecuencias que derivan de algunos de esos planteos (que toman como premisa a sujetos que se corresponden con distintas variantes de idealismo). Esos alcances sobrepasan el plano de la teoría para derivarse a lo social y lo político, y convertirse, en definitiva, en un problema del campo de lo ideológico.

Una sociología de la fotografía

El planteo teórico descansa en estudios de campo que apelan a una metodología predominantemente cuantitativa, la cual permite aprehender *la lógica que subyace* a la forma en que los distintos sectores sociales se relacionan con la fotografía, para luego, desde allí y no *a priori*, pensar las universalidades y codificaciones. Los datos recogidos a lo largo de cuatro años rastrean el comportamiento de variables que refieren a dimensiones tales como educación, trabajo y cultura, con las formas en que las distintas fracciones de clase se relacionan con la fotografía. La unidad de los temas abordados es tributaria de un trabajo que tiene como propósito *recuperar el sentido objetivado* en las fotografías, y que se pone en juego tanto en el plano de la práctica de los propios sujetos, cuanto en el de la contemplación. En otras palabras: se trata de descubrir qué de lo social se expresa *en y a través* de la fotografía.

¿Por qué Bourdieu insiste en develar una *lógica subyacente*? Porque su hallazgo es lo que permite otorgar una explicación *sociológica* de la fotografía, es decir, encontrar *regularidades* entre y al interior de formas habitualmente autonomizados por cierto tipo de reflexiones sobre el campo (fotografía de prensa, fotografía publicitaria, fotografía familiar, estética). Esa *lógica subyacente* se articula a partir de un concepto central: la *verdad social* de la fotografía. No hay posibilidad de pensar cualquier espacio de *lo fotográfico* sino como afirmación de (o confrontación con) esa *certeza*, que —en tanto social y general— no puede modificarse a voluntad: *veracidad* y *objetividad* están depositadas en todo imaginario y, desde él, sostienen las diversas funciones y usos de la fotografía.

A partir de allí, los autores se enfrentan abiertamente con vertientes del estructuralismo. Cual resistentes espadachines de la mejor tradición del pensamiento sociológico clásico, sostienen la imposibilidad de pensar las expresiones simbólicas desligadas de las condiciones materiales de su producción. La contrastación empírica permanente (la que lleva, por mo-

mentos, a tediosas descripciones, no exentas de algún grado de mecanicismo) tiende a explorar cómo los conceptos (belleza de las obras de arte, por ejemplo) se comportan según el uso que hacen de ellos los distintos sectores sociales para, luego, *demostrar* que los mismos están lejos de poseer una significación unívoca, puesto que son construcciones cargadas de historicidad y materialidad. Desde este lugar, hablar de estética, y de estética de la fotografía en particular, supone un doble movimiento: primero, de carácter más general, el cuestionamiento de la existencia de una estética (idealista y kantiana)³ para, a continuación, pensar por qué la fotografía —a diferencia de otras formas de expresión— admite juicios que mantienen cierta uniformidad, trascendiendo la formación, inserción socioeconómica y modos con que los distintos sujetos realizan su práctica fotográfica. La necesidad de legitimar a la fotografía por medio de los valores inherentes a las obras de arte tradicionales (la pintura, fundamentalmente) atraviesa tanto la región confusa de la estética popular (de la fotografía), cuanto las estéticas cultas. Pero, acaso, ¿éso puede llevar a pensar que en las interpretaciones que de la fotografía del álbum familiar, o la fotografía de prensa, hagan distintos sectores sociales, están en juego símbolos universales? ¿Que en la casa del trabajador de una automotriz,⁴ del campesino de aldea, del empleado bancario o del gerente, la función y eficacia de los símbolos tienen la misma dirección? Las normas que guían el juicio estético y la práctica fotográfica son depositarias de *sentido objetivado* y dan cuenta de algo que las precede: las representaciones sociales se expresan en esos códigos, por lo que los mismos siempre son elaborados e impuestos por una parte de la sociedad y, consecuentemente, hay intereses de clase (materiales e ideológicos), que los sustentan. Éstos cristalizan, por ejemplo, determinando *lo fotografiable* (lo que puede y debe ser —o no— fotografiado) en una época, en una geografía y, también, en un sector social. Los distintos ensayos intentan, entonces, develar los mecanismos de una praxis socialmente estructurada, en la que se torna central la explicación durkheimiana: *regulación e integración* social constituyen el fundamento según el cual los distintos grupos muestran su cohesión a través de los juicios sobre la fotografía para, a continuación y bajo el mismo argumento, pensar los procesos de diferenciación social a través del objeto fotografía. De esta manera, el amparo al que los sectores medios recurren cuando remiten sus valores a los de las clases altas, no hace más que actualizar la relación equívoca que mantienen con la cultura erudita, a través de la búsqueda de valores *tranquilizadores* toda vez que se rompe (o se intenta romper) con el grupo de pertenencia. Así, el intento de legitimar a la fotografía de acuerdo a las reglas que ordenan el campo artístico, supone encontrar en éste valores

3. Ver "Sociología de la percepción estética", en Pierre Bourdieu, *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Córdoba-Buenos Aires, Editorial Aurelia Rivera, 2003. El texto original fue publicado en AAVV: *Les sciences humaines et l'œuvre d'art*, París, La Connaissance SA, 1969.

4. Entre los grupos estudiados están los obreros de una las principales automotrices francesas (Renault), que tenían su propio taller de fotografía, como sería, años después, el caso de la Siam-Di Tella en nuestro país, que contaba con su propio fotoclub.

que permitirían acceder a cierta movilidad ascendente, en un movimiento que, para el caso de cierta fotografía de pretensiones *artísticas*, hace coincidir el idealismo de los conceptos con la materialidad de las mercancías. Desde el mismo prisma se entiende la oposición de estos sectores a toda concepción de la fotografía que, al contraponerse a los principios que rigen la producción de obras de arte tradicionales, hacen de ella un producto degradado. La fotografía documental se muestra, entonces, como uno de sus más cabales ejemplos.

Llegados a este punto, volvemos nuevamente a un replanteo teórico: considerar como premisa la *verdad social* de la fotografía amplía necesariamente —o, al menos, debería hacerlo— los límites del trabajo del sociólogo y de la teoría sociológica, puesto que atada a la *verdad social* se abre una instancia que requiere, para su análisis, de otro discurso: el psicoanálisis. Es que esa *verdad social* reposa en el concepto complejo de *representación*, noción que, como pocas, excede cualquier campo disciplinar.

Un primer momento consiste en un trabajo de deconstrucción de las fotografías, a las que Bourdieu califica como "representación de la sociedad en representación". Pero la idea de representación remite, también, a otro sustrato que no depende ya (o al menos, no directamente) de la base (material e ideológica) de la sociedad. Robert Castel (quien desarrolla el capítulo correspondiente) encuentra la insuficiencia de la teoría social a la hora de abordar distintas cuestiones, que van desde las derivaciones que adquiere la vinculación de la imagen fotográfica con el referente real (el que, una vez representado fotográficamente, se vuelve un real *ausente*), hasta la función artística de la fotografía. La fotografía es indivisible al momento de pensar, a través de ella, la concurrencia simultánea de simbolismos pertenecientes a la esfera de la vida social y de representaciones relativas al campo de lo psíquico. El psicoanálisis deviene en un instrumento idóneo que, puesto en diálogo con la teoría social —diálogo poco sencillo y polifónico, con resultados no siempre felices— permite desentrañar "la paradójica coexistencia de una *flexibilidad* del objeto fotográfico, que se presta a múltiples usos, y de una ambivalencia *residual* a su respecto". Pero esta incorporación del psicoanálisis está en sintonía con el marco teórico general: contribuye a una superación de la comprensión tanto del objeto fotografía, cuanto de la relación que los sujetos (individual y colectivamente) establecen con él. Lo que del inconsciente se pone en juego en esa relación no interesa a los autores desde la explicación particular, sino que la apelación al psicoanálisis tiene como objetivo pensar el anclaje de la función simbólica en una entidad que, evidentemente, va más allá de lo social. El psicoanálisis es recuperado,

entonces, desde una vocación totalizadora que está por encima de las fronteras disciplinares, que no restringe ni otorga completud a espacios teóricos parciales. Pero, desde luego, el desarrollo de este tema excede el propósito del presente artículo: pensar a la fotografía desde el mundo de las representaciones ha marcado, justamente, la ruptura con la pesada herencia positivista.

La *verdad social* de la fotografía en el entramado de las relaciones sociales

Si algo otorga unicidad al libro, es la premisa según la cual todo uso social de la fotografía se sienta en su *verdad social*. Desde este lugar teórico, los autores encuentran el fundamento que estructura la especificidad de cada campo en la fotografía: la creencia en la veracidad y objetividad de las fotografías se convierte en certezas que, acorde los espacios específicos (prensa, publicidad, familia, arte) modelan conductas, tácticas y estrategias, individuales y colectivas.

La fotografía publicitaria (al menos, desde una concepción modernista) tensa esos parámetros de tal forma que la sobre-objetividad con que es reproducido el objeto para mostrar sus bondades, no quiebre los límites de lo verosímil. Sobre la base de que la noción de verosimilitud cobra un plus en el ámbito de la prensa (reforzada por la afirmación que de la fotografía hace el texto), la línea ideológica del medio *administra* objetividad de acuerdo a sus necesidades, a través de la figura del editor. En este punto, la confrontación de Boltanski con Barthes es manifiesta, puesto que, de listar la innumerable serie de los elementos simbólicos a los que recurren las publicaciones —tal como se desprendería de la aplicación del modelo lingüístico en función de la fotografía— se escaparía, en la explicación que apela a la universalidad del símbolo (biblioteca = intelectual), la dinámica y riqueza de las relaciones sociales, tanto al interior del medio como las que involucran a los receptores de esas imágenes. En el caso de la fotografía *artística*, sobre la base de la negación o afirmación de la *verdad social*, las disputas por el sentido encarnan los deseos de movilidad social,⁵ como se dijo anteriormente.

Resumiendo: la *verdad social*, como elemento subyacente, se historiza y actualiza permanentemente; es el eje en torno al cual se despliega la lucha por la hegemonía (por el poder, en definitiva) en cada campo específico de la fotografía, y en el campo fotográfico en su conjunto. Por "Pensemos, si no, en cómo el forcejeo *realismo(s)* vs. pictorialismo/abstracción ha sido el motor de la sucesión de distintas líneas y períodos en que podemos caracterizar la producción fotográfica (y buena parte de las reflexiones conexas).

5. Análisis que va en el sentido que trabajará Bourdieu años después en *La distinción* (1979).

En este punto, una derivación inmediata: toda teoría acerca de la fotografía que eluda en el análisis la centralidad de este principio, no sólo es insuficiente (puesto que daría explicaciones sólo parciales del *hecho* fotográfico), sino que, tras la pretensión de aislarse de las tensiones que inevitablemente son constitutivas de las relaciones sociales, operan de acuerdo a las reglas del mecanismo ideológico, contribuyendo a mantener, a través de escaramuzas que devienen funcionales, al *status quo*. De allí la manifiesta la discusión que entabla *Un arte medio* con los trabajos más divulgados, en esos años, por la semiología francesa referida a la fotografía: "Tratar de redescubrir estas reglas (las que construyen los modelos teóricos) estudiando solamente los materiales inertes, los documentos escritos o iconográficos, es transformarlas o reducirlas puesto que nos negamos a analizar cómo son actuadas, cómo encarnan en las conductas, cómo rigen la vida profesional de grupos profesionales particulares. La exigencia objetiva y subjetiva del desciframiento sólo se impone a quienes se privan deliberadamente de la cifra negándose a ir a buscarla allí donde se encuentra, es decir, en quienes la utilizan técnicamente para cifrar su mensaje. ¿Pero por qué —podríamos decir— el analista se mete en esta situación imposible en lugar de sucumbir al buen sentido? Porque afirma ser capaz, con exclusión de cualquier otro, de revelar la verdad de esos mensajes y de descubrir su clave. De este modo, la abstracción arbitraria que constituye el 'análisis inmanente del mensaje' es necesaria para que el mitólogo pueda permitirse un privilegio tan exorbitante".⁶ Esto plantea no sólo un problema de interés teórico, sino también una discusión (que retomaremos más adelante) acerca de las consecuencias políticas que acompañan a toda teoría y la decisión que le cabe al científico o, más ampliamente, al intelectual, a la hora de asumirla. A sabiendas de que la producción teórica también forma parte del campo de la fotografía y contribuye a una praxis estructurante, la decisión teórica deviene en política, puesto que de la apropiación que de ella hagan los distintos sectores que luchan por la hegemonía, se contribuirá a configurar las relaciones de fuerza en uno u otro sentido.

***Un arte medio*, hoy (o un eficaz antídoto para pensar la fotografía de nuestro tiempo)**

Que el mundo ha cambiado en los últimos cuarenta años, más que una obviedad, pone al borde del ridículo a quien lo afirme. A pesar de ello, insistimos: ese cambio, además, ha sido regresivo en varios aspectos. Pero tal vez un ejercicio (no demasiado arriesgado, por cierto) sea tratar de recapitular cuáles fueron las ideas que, acompañando las transformaciones sociales y económicas, nutrieron el contenido de la/s reflexión/es he-

6. *La fotografía: un arte intermedio. Ensayos sobre los usos sociales de la fotografía*. México, Editorial Nueva Imagen, 1979, p. 210. Obviamente, Bourdieu y el resto del equipo están refiriéndose a las *Mitologías* (1957) y *El mensaje fotográfico* (1961) de Roland Barthes.

En este punto, una derivación inmediata: toda teoría acerca de la fotografía que eluda en el análisis la centralidad de este principio, no sólo es insuficiente (puesto que daría explicaciones sólo parciales del *hecho* fotográfico), sino que, tras la pretensión de aislarse de las tensiones que inevitablemente son constitutivas de las relaciones sociales, operan de acuerdo a las reglas del mecanismo ideológico, contribuyendo a mantener, a través de escaramuzas que devienen funcionales, al *status quo*. De allí la manifiesta la discusión que entabla *Un arte medio* con los trabajos más divulgados, en esos años, por la semiología francesa referida a la fotografía: "Tratar de redescubrir estas reglas (las que construyen los modelos teóricos) estudiando solamente los materiales inertes, los documentos escritos o iconográficos, es transformarlas o reducirlas puesto que nos negamos a analizar cómo son actuadas, cómo encarnan en las conductas, cómo rigen la vida profesional de grupos profesionales particulares. La exigencia objetiva y subjetiva del desciframiento sólo se impone a quienes se privan deliberadamente de la cifra negándose a ir a buscarla allí donde se encuentra, es decir, en quienes la utilizan técnicamente para cifrar su mensaje. ¿Pero por qué —podríamos decir— el analista se mete en esta situación imposible en lugar de sucumbir al buen sentido? Porque afirma ser capaz, con exclusión de cualquier otro, de revelar la verdad de esos mensajes y de descubrir su clave. De este modo, la abstracción arbitraria que constituye el 'análisis inmanente del mensaje' es necesaria para que el mitólogo pueda permitirse un privilegio tan exorbitante".⁶ Esto plantea no sólo un problema de interés teórico, sino también una discusión (que retomaremos más adelante) acerca de las consecuencias políticas que acompañan a toda teoría y la decisión que le cabe al científico o, más ampliamente, al intelectual, a la hora de asumirla. A sabiendas de que la producción teórica también forma parte del campo de la fotografía y contribuye a una praxis estructurante, la decisión teórica deviene en política, puesto que de la apropiación que de ella hagan los distintos sectores que luchan por la hegemonía, se contribuirá a configurar las relaciones de fuerza en uno u otro sentido.

***Un arte medio*, hoy (o un eficaz antídoto para pensar la fotografía de nuestro tiempo)**

Que el mundo ha cambiado en los últimos cuarenta años, más que una obviedad, pone al borde del ridículo a quien lo afirme. A pesar de ello, insistimos: ese cambio, además, ha sido regresivo en varios aspectos. Pero tal vez un ejercicio (no demasiado arriesgado, por cierto) sea tratar de recapitular cuáles fueron las ideas que, acompañando las transformaciones sociales y económicas, nutrieron el contenido de la/s reflexión/es he-

6. *La fotografía: un arte intermedio. Ensayos sobre los usos sociales de la fotografía*. México, Editorial Nueva Imagen, 1979, p. 210. Obviamente, Bourdieu y el resto del equipo están refiriéndose a las *Mitologías* (1957) y *El mensaje fotográfico* (1961) de Roland Barthes.

gemónicas respecto de la fotografía de los últimos veinte años (obviamente, la extensión y el propósito del presente trabajo sólo habilitan a un punteo de la cuestión).

La expansión del modelo estructuralista en la academia francesa a partir de los '50, su nacimiento y ocaso, pueden pensarse como el despliegue y la profundización de distintas formas de concebir la relación sujeto-estructura, a la luz de, al menos, dos espacios teóricos que la reflexión sociológica del siglo XIX dejó prácticamente ausentes y que interpretaciones y desarrollos del marxismo del siglo XX (y no sólo del marxismo) otorgaron especial importancia: el de la subjetividad y el del lenguaje, algunas de cuyas formulaciones apelaron a aportes del discurso psicoanalítico.

La tensión sujeto-estructura se encarna en los análisis de Bourdieu y Barthes⁷ como determinaciones de distinta base: social y lingüística, respectivamente. Pero la región teórica de la subjetividad escapa tanto a los determinismos materiales más fuertes (de los que Bourdieu no forma parte, aún cuando interpretaciones de la última década pretendan forzar esa lectura), cuanto a las concepciones que excluyen del lenguaje y del discurso la presencia de la dimensión social (la lucha por el sentido). Esos debates, inmersos en un contexto de sociedad industrial en los '60, emergen con metamorfosis y agregados en los '80, una vez que se asientan los nuevos parámetros que organizan la vida social material (nuevas tecnologías, flexibilización laboral). El debate en torno al sujeto se actualiza sobre la base de concepciones hegemónicas que acompañan el proceso de des-diferenciación posmodernista, en un movimiento que restaura, en el caso de la fotografía, la autonomía de la representación, ahora en forma terminante. La avidez por la deshistorización no se limita a la esfera de la representación fotográfica: el discurso sobre la huella y la indicialidad, que vendría a superar esa suerte de insatisfacción en la cual nos han dejado la deconstrucción semiológica y la denuncia ideológica (en la que sería incluido Bourdieu),⁸ invierte desenvueltamente los términos de la cita y la referencia, y ahora —siguiendo a un Dubois que, al menos, explicita lo tendencioso de su reconstrucción— Benjamin se vuelve "asombrosamente barthesiano". En realidad, el discurso de la huella tampoco debe interpretarse como un problema sólo de índole teórico: se trata de destituir la idea de valor (en general) —que otorga a las fotografías y símbolos el valor particular que la producción humana en su totalidad les adjudican— por un valor absolutamente singular o particular, del que la imagen indicial es portadora. Coincidimos con Dubois en encontrar una ruptura (reactiva, por cierto) del discurso de la huella respecto del análisis de Bourdieu, pero no tanto con los análisis de Barthes, justamente desde lo que señalábamos en su momento, re-

7. Por acotar sólo a Francia y a la fotografía, siendo que la producción teórica sobre lo visual se desarrolla mucho más en el análisis del cine.

8. Philippe Dubois, *El acto fotográfico, de la representación a la recepción* (1983).

gemónicas respecto de la fotografía de los últimos veinte años (obviamente, la extensión y el propósito del presente trabajo sólo habilitan a un punteo de la cuestión).

La expansión del modelo estructuralista en la academia francesa a partir de los '50, su nacimiento y ocaso, pueden pensarse como el despliegue y la profundización de distintas formas de concebir la relación sujeto-estructura, a la luz de, al menos, dos espacios teóricos que la reflexión sociológica del siglo XIX dejó prácticamente ausentes y que interpretaciones y desarrollos del marxismo del siglo XX (y no sólo del marxismo) otorgaron especial importancia: el de la subjetividad y el del lenguaje, algunas de cuyas formulaciones apelaron a aportes del discurso psicoanalítico.

La tensión sujeto-estructura se encarna en los análisis de Bourdieu y Barthes⁷ como determinaciones de distinta base: social y lingüística, respectivamente. Pero la región teórica de la subjetividad escapa tanto a los determinismos materiales más fuertes (de los que Bourdieu no forma parte, aún cuando interpretaciones de la última década pretendan forzar esa lectura), cuanto a las concepciones que excluyen del lenguaje y del discurso la presencia de la dimensión social (la lucha por el sentido). Esos debates, inmersos en un contexto de sociedad industrial en los '60, emergen con metamorfosis y agregados en los '80, una vez que se asientan los nuevos parámetros que organizan la vida social material (nuevas tecnologías, flexibilización laboral). El debate en torno al sujeto se actualiza sobre la base de concepciones hegemónicas que acompañan el proceso de des-diferenciación posmodernista, en un movimiento que restaura, en el caso de la fotografía, la autonomía de la representación, ahora en forma terminante. La avidez por la deshistorización no se limita a la esfera de la representación fotográfica: el discurso sobre la huella y la indicialidad, que vendría a superar esa suerte de insatisfacción en la cual nos han dejado la deconstrucción semiológica y la denuncia ideológica (en la que sería incluido Bourdieu),⁸ invierte desenvueltamente los términos de la cita y la referencia, y ahora —siguiendo a un Dubois que, al menos, explicita lo tendencioso de su reconstrucción— Benjamin se vuelve "asombrosamente barthesiano". En realidad, el discurso de la huella tampoco debe interpretarse como un problema sólo de índole teórico: se trata de destituir la idea de valor (en general) —que otorga a las fotografías y símbolos el valor particular que la producción humana en su totalidad les adjudica— por un valor absolutamente singular o particular, del que la imagen indicial es portadora. Coincidimos con Dubois en encontrar una ruptura (reactiva, por cierto) del discurso de la huella respecto del análisis de Bourdieu, pero no tanto con los análisis de Barthes, justamente desde lo que señalábamos en su momento, re-

7. Por acotar sólo a Francia y a la fotografía, siendo que la producción teórica sobre lo visual se desarrolla mucho más en el análisis del cine.

8. Philippe Dubois, *El acto fotográfico, de la representación a la recepción* (1983).

ferido a la pretendida neutralidad del campo de lo simbólico. Pero si antes la concepción de lo simbólico como un campo más de batalla (en el que la lucha entre clases, segmentos sociales y/o los distintos sectores que conforman *habitus* tiene lugar) discutía con universalismos que diluían la desigualdad, ahora debe hacerlo enfrentado particularismos y autorreferencialidades (que también, pero en sentido inverso, diluyen la desigualdad).

De todas maneras, es interesante observar el uso social particular que se ha hecho del discurso de la huella. Junto con alguno de los elementos con que podemos caracterizar el posmodernismo (sustitución de las tensiones alta cultura/cultura de masas y alta cultura/cultura popular por valores culturales encarnados en los nuevos sectores dominantes y medios), el discurso de la huella en fotografía vino como *anillo al dedo* para —vía supresión de la cita y la referencia, por un lado, y la autonomía de la fotografía como lenguaje deshistorizado, por otro— intentar legitimar nuevamente la entrada al campo de las artes visuales, reservando un espacio a la fotografía, para cuyo acceso (su realización como mercancía) la fotografía debe —una vez más— enajenar su verdad social (su valor de uso) para posibilitar su valor (de cambio). En términos de Bourdieu, la apropiación que hacen ciertos sectores de este discurso es necesaria para poder ser incluidos en el campo de producción restringido (que conforman galerías, museos, revistas, catálogos) cuyos poderes de “nominación” otorgan consagración, y en cual ocupan simultáneamente el lado de la oferta y de la demanda. La violencia simbólica a la que estos sectores aceptan someterse (las que impone el campo artístico) son trasladadas a su vez al “campo de producción en gran escala”, es decir, a la porción del campo fotográfico que no participa —voluntariamente o no— de aquellos espacios.⁹ De todas formas, los críticos se topan a diario con los límites que esos respaldos teóricos tienen en tanto instrumentos para una política de mercado, toda vez que el peso de la verdad social reconoce el valor en el trabajo, en obras por cuya atadura al referente traspasa la simple contigüidad.

A modo de conclusión: más allá de las interpretaciones acerca del acompañamiento o no que la teoría de Bourdieu hace del proceso de desdiferenciación posmodernista,¹⁰ rescatar hoy *Un arte medio* tiene, al menos, dos motivos que lo justifican sobremanera: primero, el encontrarnos con uno de los primeros trabajos que constituye el protodesarrollo de una de las sociologías de la cultura más importantes de los últimos años y que tuvo como objeto a la fotografía. Segundo, y a pesar de algunos esfuerzos por resaltar los límites de esa y toda sociología de la fotografía, a través del prisma de Bourdieu el modernismo de los clásicos revive en una apuesta a la totalidad, aún sabiendo lo inalcanzable que es su aprehensión.

9. Análisis ya esbozado en *Un arte medio*, pero profundizado por Bourdieu en “El mercado de los bienes simbólicos”, publicado originalmente en *L'année sociologique* (1971). Hay traducción del mismo en *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*, op. cit.

10. Scott Lash sostiene que Bourdieu, a pesar de las marcas contradictorias que se encuentran en su obra, se suma a miradas posestructuralistas como la de Foucault, acompañando afirmativamente con su posición acerca del rol de los intelectuales el proceso de desdiferenciación posmodernista (Scott Lash, *Sociología del posmodernismo*, Buenos Aires, Amorrortu, 1997. Edición original: Londres, Routledge, 1990).

ferido a la pretendida neutralidad del campo de lo simbólico. Pero si antes la concepción de lo simbólico como un campo más de batalla (en el que la lucha entre clases, segmentos sociales y/o los distintos sectores que conforman *habitus* tiene lugar) discutía con universalismos que diluían la desigualdad, ahora debe hacerlo enfrentado particularismos y autorreferencialidades (que también, pero en sentido inverso, diluyen la desigualdad).

De todas maneras, es interesante observar el uso social particular que se ha hecho del discurso de la huella. Junto con alguno de los elementos con que podemos caracterizar el posmodernismo (sustitución de las tensiones alta cultura/cultura de masas y alta cultura/cultura popular por valores culturales encarnados en los nuevos sectores dominantes y medios), el discurso de la huella en fotografía vino como *anillo al dedo* para —vía supresión de la cita y la referencia, por un lado, y la autonomía de la fotografía como lenguaje deshistorizado, por otro— intentar legitimar nuevamente la entrada al campo de las artes visuales, reservando un espacio a la fotografía, para cuyo acceso (su realización como mercancía) la fotografía debe —una vez más— enajenar su verdad social (su valor de uso) para posibilitar su valor (de cambio). En términos de Bourdieu, la apropiación que hacen ciertos sectores de este discurso es necesaria para poder ser incluidos en el campo de producción restringido (que conforman galerías, museos, revistas, catálogos) cuyos poderes de “nominación” otorgan consagración, y en cual ocupan simultáneamente el lado de la oferta y de la demanda. La violencia simbólica a la que estos sectores aceptan someterse (las que impone el campo artístico) son trasladadas a su vez al “campo de producción en gran escala”, es decir, a la porción del campo fotográfico que no participa —voluntariamente o no— de aquellos espacios.⁹ De todas formas, los críticos se topan a diario con los límites que esos respaldos teóricos tienen en tanto instrumentos para una política de mercado, toda vez que el peso de la verdad social reconoce el valor en el trabajo, en obras por cuya atadura al referente traspasa la simple contigüidad.

A modo de conclusión: más allá de las interpretaciones acerca del acompañamiento o no que la teoría de Bourdieu hace del proceso de desdiferenciación posmodernista,¹⁰ rescatar hoy *Un arte medio* tiene, al menos, dos motivos que lo justifican sobremedida: primero, el encontrarnos con uno de los primeros trabajos que constituye el protodesarrollo de una de las sociologías de la cultura más importantes de los últimos años y que tuvo como objeto a la fotografía. Segundo, y a pesar de algunos esfuerzos por resaltar los límites de esa y toda sociología de la fotografía, a través del prisma de Bourdieu el modernismo de los clásicos revive en una apuesta a la totalidad, aún sabiendo lo inalcanzable que es su aprehensión.

9. Análisis ya esbozado en *Un arte medio*, pero profundizado por Bourdieu en “El mercado de los bienes simbólicos”, publicado originalmente en *L'année sociologique* (1971). Hay traducción del mismo en *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*, op. cit.

10. Scott Lash sostiene que Bourdieu, a pesar de las marcas contradictorias que se encuentran en su obra, se suma a miradas posestructuralistas como la de Foucault, acompañando afirmativamente con su posición acerca del rol de los intelectuales el proceso de desdiferenciación posmodernista (Scott Lash, *Sociología del posmodernismo*, Buenos Aires, Amorrortu, 1997. Edición original: Londres, Routledge, 1990).

ARTICULO: *vendrá la muerte y tendrá tus ojos.*

una aproximación a robert mapplethorpe

por: *héctor santulli*

ojos ciegos ► N.º 1

► 105

Un hombre y su obra. Mapplethorpe y la fotografía. Instalarme en el "universo Mapplethorpe" se convierte en una aventura. Lo primero del hombre es el nombre y el nombre remite a una construcción, al personaje público que Robert Mapplethorpe hizo de sí mismo. La biografía cuenta que nació en 1946 en Floral Park, Long Island, en el seno de una familia católica; que realizó estudios de arte orientándose hacia la pintura, el dibujo y la escultura y se graduó en 1970, no apareciendo aún la fotografía entre sus intereses.

El contexto, entonces, es el del ombligo cultural del mundo occidental, la cultura pop y la fiesta dionisiaca a la que en los '80 la irrupción del SIDA daría una vuelta de tuerca. Nada de esto parece haber sido ajeno a la vida privada y pública de Mapplethorpe ni a su obra, donde clasicismo, innovación, transgresión y escándalo van construyendo el personaje. Se-

ARTÍCULO: *vendrá la muerte y tendrá tus ojos.*

una aproximación a robert mapplethorpe

POR: *héctor santulli*

ojos crueles ► NRO. 1

► 105

Un hombre y su obra. Mapplethorpe y la fotografía. Instalarme en el "universo Mapplethorpe" se convierte en una aventura. Lo primero del hombre es el nombre y el nombre remite a una construcción, al personaje público que Robert Mapplethorpe hizo de sí mismo. La biografía cuenta que nació en 1946 en Floral Park, Long Island, en el seno de una familia católica; que realizó estudios de arte orientándose hacia la pintura, el dibujo y la escultura y se graduó en 1970, no apareciendo aún la fotografía entre sus intereses.

El contexto, entonces, es el del ombligo cultural del mundo occidental, la cultura pop y la fiesta dionisiaca a la que en los '80 la irrupción del SIDA daría una vuelta de tuerca. Nada de esto parece haber sido ajeno a la vida privada y pública de Mapplethorpe ni a su obra, donde clasicismo, innovación, transgresión y escándalo van construyendo el personaje. Se-

ñalan los comentaristas una lógica de su obra fotográfica en base a tensiones entre opuestos: orden/desorden, vida/muerte, hombres/mujeres, con temáticas que abarcan desde la homosexualidad, el sado-masoquismo, hasta la frivolidad del retrato de los personajes de moda. Todo, hay que decirlo, con una estética de belleza aplanadora.

Un segundo momento de esta aproximación es la obra, y una exigencia: mirar. La vista es un sentido que utilizamos de manera mecánica, pocas veces miramos. En ocasiones, sin embargo, es el objeto el que se impone y nos fuerza a mirar, nos mira, nos provoca y tal vez allí se produce un encuentro. Mirar las fotografías de Mapplethorpe no es una experiencia fácil. Abundan allí, ¿cómo decirlo?, elementos de corporalidad humana, rostros, penes, torsos, cuerpos completos o fragmentados, de una cualidad estatuaria, sin vida. Sin embargo, en esas imágenes hay un punto de fractura y la vida se inmiscuye provocando angustia. Parecería que Mapplethorpe como una brasa incandescente que produce belleza y luz al precio de consumir su propia existencia, intentara detener el devenir de la vida, congelarlo, capturarlo en una representación artificial. Una asociación me lleva al recuerdo lejano del encuentro casual con una película, *La aventura*, de Antonioni, integrando (absurdamente) el programa "caliente" de un día martes en un cine de barrio suburbano. Me encontré allí con algo que no podía entender, el uso del tiempo, la imagen desangelada, el vacío, grietas por donde algo angustiante que no terminaba de explicitarse me invadía y encontraba alojamiento en algún lugar subjetivo que me era propio y desconocido. Tal vez la maravilla del arte. Después seguí la obra de Antonioni, aprendí algo de su estilo, de sus códigos; pero creo que ese antirrealismo, la necesidad de construir mundos artificiales para intentar bordear realidades era la condición principal del efecto de verdad que producía. Asociación, decía, porque algo de eso reencuentro en la obra de Mapplethorpe; todo parece construcción, artificio, coreografía, falsas texturas, ironía y, simultáneamente, infiltrando afectos, vacilaciones, preguntas.

Uno de los conceptos fundamentales del psicoanálisis es el de pulsión. Freud lo introduce para diferenciar en lo humano lo que en la naturaleza corresponde al instinto, y afirma desde el inicio que es de orden sexual. Así, no hay saber asegurado sobre las contingencias de la sexualidad, sobre el objeto, el fin o las condiciones de goce, que serán siempre particulares. En el recorrido que hace desde sus *Tres ensayos para una teoría sexual* (1905), abordará las perversiones, la sexualidad infantil y lo que denomina la metamorfosis de la pubertad, para desarrollar una teoría falocéntrica. Afirmando que en el inicio no hay reconocimiento de la diferencia anatómica de los sexos, o más puntualmente, de lo femenino, ya

ñalan los comentaristas una lógica de su obra fotográfica en base a tensiones entre opuestos: orden/desorden, vida/muerte, hombres/mujeres, con temáticas que abarcan desde la homosexualidad, el sado-masoquismo, hasta la frivolidad del retrato de los personajes de moda. Todo, hay que decirlo, con una estética de belleza aplanadora.

Un segundo momento de esta aproximación es la obra, y una exigencia: mirar. La vista es un sentido que utilizamos de manera mecánica, pocas veces miramos. En ocasiones, sin embargo, es el objeto el que se impone y nos fuerza a mirar, nos mira, nos provoca y tal vez allí se produce un encuentro. Mirar las fotografías de Mapplethorpe no es una experiencia fácil. Abundan allí, ¿cómo decirlo?, elementos de corporalidad humana, rostros, penes, torsos, cuerpos completos o fragmentados, de una cualidad estatuaría, sin vida. Sin embargo, en esas imágenes hay un punto de fractura y la vida se inmiscuye provocando angustia. Parecería que Mapplethorpe como una brasa incandescente que produce belleza y luz al precio de consumir su propia existencia, intentara detener el devenir de la vida, congelarlo, capturarlo en una representación artificial. Una asociación me lleva al recuerdo lejano del encuentro casual con una película, *La aventura*, de Antonioni, integrando (absurdamente) el programa "caliente" de un día martes en un cine de barrio suburbano. Me encontré allí con algo que no podía entender, el uso del tiempo, la imagen desangelada, el vacío, grietas por donde algo angustiante que no terminaba de explicitarse me invadía y encontraba alojamiento en algún lugar subjetivo que me era propio y desconocido. Tal vez la maravilla del arte. Después seguí la obra de Antonioni, aprendí algo de su estilo, de sus códigos; pero creo que ese antirrealismo, la necesidad de construir mundos artificiales para intentar bordear realidades era la condición principal del efecto de verdad que producía. Asociación, decía, porque algo de eso reencuentro en la obra de Mapplethorpe; todo parece construcción, artificio, coreografía, falsas texturas, ironía y, simultáneamente, infiltrando afectos, vacilaciones, preguntas.

Uno de los conceptos fundamentales del psicoanálisis es el de pulsión. Freud lo introduce para diferenciar en lo humano lo que en la naturaleza corresponde al instinto, y afirma desde el inicio que es de orden sexual. Así, no hay saber asegurado sobre las contingencias de la sexualidad, sobre el objeto, el fin o las condiciones de goce, que serán siempre particulares. En el recorrido que hace desde sus *Tres ensayos para una teoría sexual* (1905), abordará las perversiones, la sexualidad infantil y lo que denomina la metamorfosis de la pubertad, para desarrollar una teoría falocéntrica. Afirmando que en el inicio no hay reconocimiento de la diferencia anatómica de los sexos, o más puntualmente, de lo femenino, ya

que desde la "loca creencia infantil", todo y todos deberían tener pene, la teoría se despliega en el eje falo/castración. El falo, en tanto no es el pene, funcionará así como un ordenador para el acceso al deseo en ambos sexos, donde la dialéctica del ser y el tener dará cuenta de las posiciones sexuales y las condiciones de goce. Partiendo de ser el falo faltante en la madre (y por tanto objeto de su deseo), tener o no tener el pene repartirán la ubicación de los sexos, con los avatares particulares de cada sujeto. Así en el Edipo, del lado masculino actuará la amenaza de castración (la posibilidad de perder lo que se tiene) y del lado femenino la envidia del pene (añoranza de lo que se "debería" tener y no se tiene). Esto en términos de la teoría, ya que como satiriza Woody Allen diciendo, en *Annie Hall*, que él es el único hombre que tiene envidia del pene; la vida te da sorpresas.

Estas breves referencias apuntan a otras resonancias de la obra de Mapplethorpe. La pregnancia que el falo ha tenido en la historia de los pueblos es fácilmente rastreable en la cultura y en los mitos. Parecería ser que el enigma que produce lo habilitara a la categoría de lo sagrado y existe toda una iconografía de su representación. Hay cierta reflexión freudiana en el sentido de pensar la vida como un acto de violencia sobre lo inanimado, al mismo tiempo que un impulso de retorno a ese estado. Al mismo tiempo ubica una angustia existencial en el humano en tanto, vía lenguaje, sabe de su ser mortal. La naturaleza indica que la supervivencia de la especie exige como condición la muerte del individuo. Así en el desarrollo evolutivo, cuanto más potente y vital está el individuo más se acerca a su finitud. El falo parece representar, por su turgencia y poder generativo, ese imperativo, y por tanto anuda muerte y sexualidad. Mapplethorpe, como un primitivo, parece capturado por la urgencia de que el falo no falte, al mismo tiempo que intenta privarlo de su vitalidad.

Desde los numerosos penes fotografiados hasta su representación petrificada como efecto de las técnicas empleadas, el autor parece mostrarse como el chico católico, que decía ser, aferrado a su religión fálica. Es llamativa la falta de erotismo que hay en esas imágenes, como si hubiera un intento de quedar al margen del deseo, al mismo tiempo que una provocación al descorrer un velo, que debería ser preservado.

Otro aspecto destacable en la obra de Mapplethorpe son los *self-portraits*, los autorretratos, que aparecen a lo largo del tiempo, registrando distintos momentos de la vida y de la construcción del personaje. Esos autorretratos, que van desde los juveniles, con una imagen de particular fragilidad, hasta los finales, iracundos y provocativos, intermediados por juegos camaleónicos, nos lo muestran jugando a ser, todo él, el falo. Es inquietante imaginar a alguien produciendo una imagen de sí mismo,

que desde la "loca creencia infantil", todo y todos deberían tener pene, la teoría se despliega en el eje falo/castración. El falo, en tanto no es el pene, funcionará así como un ordenador para el acceso al deseo en ambos sexos, donde la dialéctica del ser y el tener dará cuenta de las posiciones sexuales y las condiciones de goce. Partiendo de ser el falo faltante en la madre (y por tanto objeto de su deseo), tener o no tener el pene repartirán la ubicación de los sexos, con los avatares particulares de cada sujeto. Así en el Edipo, del lado masculino actuará la amenaza de castración (la posibilidad de perder lo que se tiene) y del lado femenino la envidia del pene (añoranza de lo que se "debería" tener y no se tiene). Esto en términos de la teoría, ya que como satiriza Woody Allen diciendo, en *Annie Hall*, que él es el único hombre que tiene envidia del pene; la vida te da sorpresas.

Estas breves referencias apuntan a otras resonancias de la obra de Mapplethorpe. La pregnancia que el falo ha tenido en la historia de los pueblos es fácilmente rastreable en la cultura y en los mitos. Parecería ser que el enigma que produce lo habilitara a la categoría de lo sagrado y existe toda una iconografía de su representación. Hay cierta reflexión freudiana en el sentido de pensar la vida como un acto de violencia sobre lo inanimado, al mismo tiempo que un impulso de retorno a ese estado. Al mismo tiempo ubica una angustia existencial en el humano en tanto, vía lenguaje, sabe de su ser mortal. La naturaleza indica que la supervivencia de la especie exige como condición la muerte del individuo. Así en el desarrollo evolutivo, cuanto más potente y vital está el individuo más se acerca a su finitud. El falo parece representar, por su turgencia y poder generativo, ese imperativo, y por tanto anuda muerte y sexualidad. Mapplethorpe, como un primitivo, parece capturado por la urgencia de que el falo no falte, al mismo tiempo que intenta privarlo de su vitalidad.

Desde los numerosos penes fotografiados hasta su representación petrificada como efecto de las técnicas empleadas, el autor parece mostrarse como el chico católico, que decía ser, aferrado a su religión fálica. Es llamativa la falta de erotismo que hay en esas imágenes, como si hubiera un intento de quedar al margen del deseo, al mismo tiempo que una provocación al descorrer un velo, que debería ser preservado.

Otro aspecto destacable en la obra de Mapplethorpe son los *self-portraits*, los autorretratos, que aparecen a lo largo del tiempo, registrando distintos momentos de la vida y de la construcción del personaje. Esos autorretratos, que van desde los juveniles, con una imagen de particular fragilidad, hasta los finales, iracundos y provocativos, intermediados por juegos camaleónicos, nos lo muestran jugando a ser, todo él, el falo. Es inquietante imaginar a alguien produciendo una imagen de sí mismo,

que luego capturará para ser mostrada a un otro, al otro. En *Pulsiones y sus destinos*, Freud analiza dos pares antitéticos de pulsiones, ambos muy primarios, el sadismo/masochismo y la contemplación/exhibición (escopofilia y exhibicionismo). Establece el principio de escopofilia en tres tiempos: a) uno contempla un órgano sexual=un órgano sexual es contemplado por uno mismo; b) uno contempla un objeto ajeno; c) un objeto que puede ser uno mismo o parte de uno es contemplado por una persona ajena (exhibicionismo). Esta dimensión narcisista no deja de impactar en Mapplethorpe.

Ahora bien, tal vez esta referencia no parezca desatinada en relación al autor que nos ocupa pero, ¿nos dice algo de su obra? Seguramente no, y está bien que así sea. En 2001, *Odisea del espacio*, de Stanley Kubrick, en el intento de construir un mito del origen, partiendo de la pura naturaleza prehumana en su camino a la civilización, el autor introduce un elemento que funciona como interrogante, como energía que conduce hacia algún lado, como aquello que hace que esos monos den un salto cualitativo y cambien de postura, avancen hacia el lenguaje y... se maten entre ellos. Ese elemento, que reaparecerá a lo largo de toda la película en distintas épocas y lugares, ese objeto extraño, monolito de piedra, algo innombrable y fecundo, es, sin dudas, un monumento fálico. Así el falo, y su impronta de muerte y sexualidad, nos recuerda el costo de la humanidad, su artificio.

Mapplethorpe parece intentar congelar en sus fotografías lo inasible, lo imposible de cernir. Y parece fracasar en el intento. Como el personaje de Mishima en *El pabellón de oro*, intentando sobrepasar los límites de la ley paterna que lo sobredetermina como sujeto y sólo alcanza a reconocerlo al provocar el incendio que lo destruye, Mapplethorpe navega entre la sexualidad y la muerte.

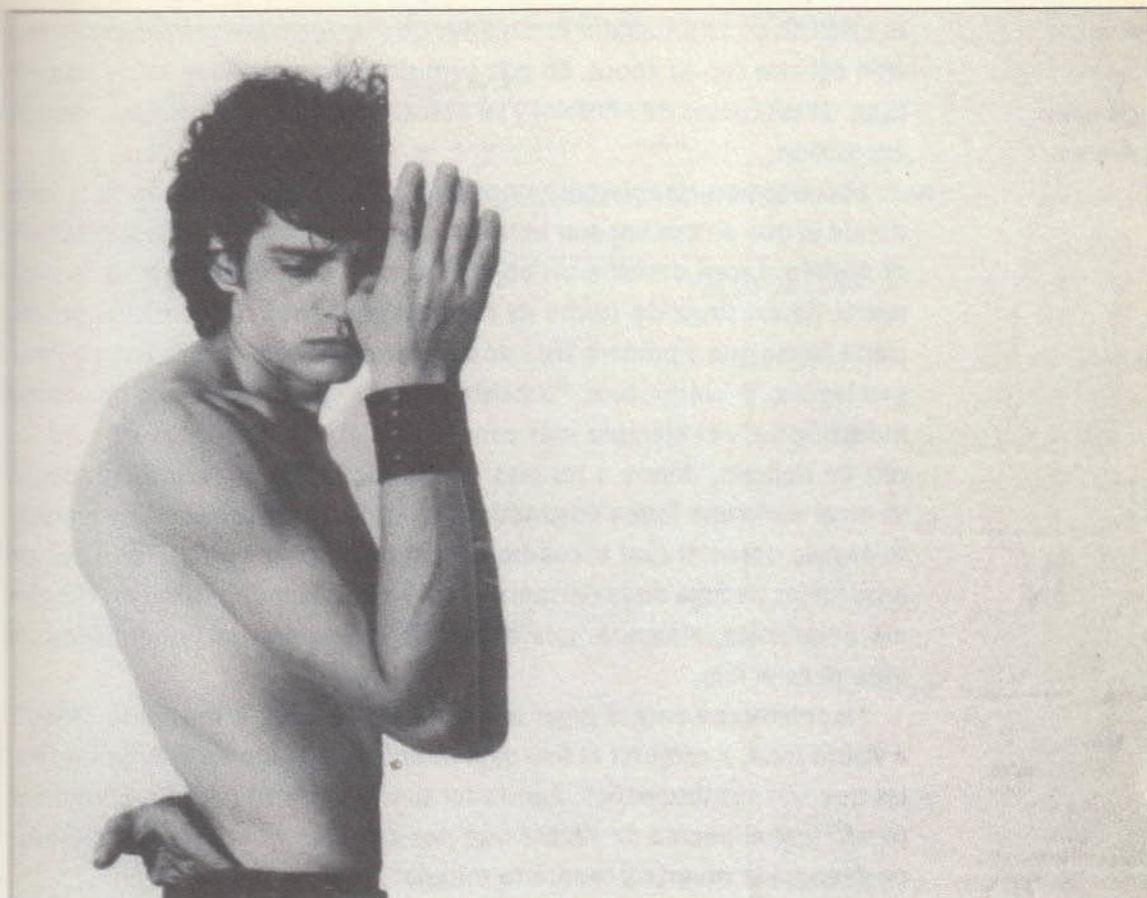
Sublimación es un término que viene de la química y remite a la transformación directa de un sólido en vapor sin pasar por el estado líquido y la transformación inversa. Sublimación es, también, para el psicoanálisis, uno de los destinos de la pulsión. La pulsión privada por algún motivo de su directa satisfacción sexual va a encontrar una meta de otro orden, que tiene que ver con la producción de cultura. Es éste el concepto, entonces, empleado para analizar el fenómeno artístico. El arte ha sido conceptualizado desde distintas ópticas a la largo de la historia, y sospechado por su carácter de representación o imitación. Jacques Lacan señala que si las obras de arte imitan los objetos que ellas representan, esa imitación hace del objeto otra cosa y de ese modo sólo fingen imitar. Así "el objeto está instaurado en cierta relación con la Cosa destinada a la vez a delimitarlo, presentificarla y a ausentificarla". Es interesante pensar, en esta línea,

que luego capturará para ser mostrada a un otro, al otro. En *Pulsiones y sus destinos*, Freud analiza dos pares antitéticos de pulsiones, ambos muy primarios, el sadismo/masochismo y la contemplación/exhibición (escopofilia y exhibicionismo). Establece el principio de escopofilia en tres tiempos: a) uno contempla un órgano sexual=un órgano sexual es contemplado por uno mismo; b) uno contempla un objeto ajeno; c) un objeto que puede ser uno mismo o parte de uno es contemplado por una persona ajena (exhibicionismo). Esta dimensión narcisista no deja de impactar en Mapplethorpe.

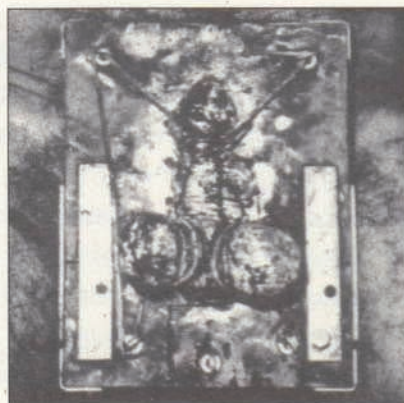
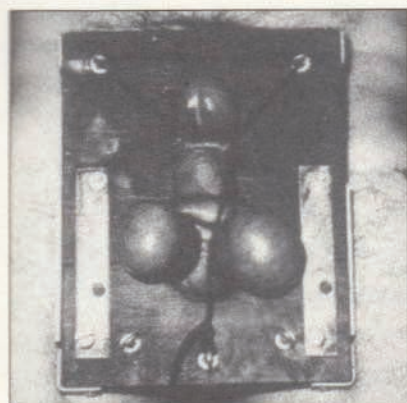
Ahora bien, tal vez esta referencia no parezca desatinada en relación al autor que nos ocupa pero, ¿nos dice algo de su obra? Seguramente no, y está bien que así sea. En 2001, *Odisea del espacio*, de Stanley Kubrick, en el intento de construir un mito del origen, partiendo de la pura naturaleza prehumana en su camino a la civilización, el autor introduce un elemento que funciona como interrogante, como energía que conduce hacia algún lado, como aquello que hace que esos monos den un salto cualitativo y cambien de postura, avancen hacia el lenguaje y... se maten entre ellos. Ese elemento, que reaparecerá a lo largo de toda la película en distintas épocas y lugares, ese objeto extraño, monolito de piedra, algo innombrable y fecundo, es, sin dudas, un monumento fálico. Así el falo, y su impronta de muerte y sexualidad, nos recuerda el costo de la humanidad, su artificio.

Mapplethorpe parece intentar congelar en sus fotografías lo inasible, lo imposible de cernir. Y parece fracasar en el intento. Como el personaje de Mishima en *El pabellón de oro*, intentando sobrepasar los límites de la ley paterna que lo sobredetermina como sujeto y sólo alcanza a reconocerlo al provocar el incendio que lo destruye, Mapplethorpe navega entre la sexualidad y la muerte.

Sublimación es un término que viene de la química y remite a la transformación directa de un sólido en vapor sin pasar por el estado líquido y la transformación inversa. Sublimación es, también, para el psicoanálisis, uno de los destinos de la pulsión. La pulsión privada por algún motivo de su directa satisfacción sexual va a encontrar una meta de otro orden, que tiene que ver con la producción de cultura. Es éste el concepto, entonces, empleado para analizar el fenómeno artístico. El arte ha sido conceptualizado desde distintas ópticas a la largo de la historia, y sospechado por su carácter de representación o imitación. Jacques Lacan señala que si las obras de arte imitan los objetos que ellas representan, esa imitación hace del objeto otra cosa y de ese modo sólo fingen imitar. Así "el objeto está instaurado en cierta relación con la Cosa destinada a la vez a delimitarlo, presentificarla y a ausentificarla". Es interesante pensar, en esta línea,



1



2

1
Autorretrato. 1974.

2
Richard. 1978.

el estatuto de la fotografía como arte. Otro aspecto a remarcar es la relación del arte con su época. En este sentido Lacan reflexiona sobre las pinturas de las cuevas de Altamira y su ubicación subterránea, dificultando su exposición.

Ubicarnos en Mapplethorpe nos impacta en su relación con su tiempo donde lo que parece imperar es un "todo para mostrar", como si esto fuera posible. Lacan describe un objeto llamado de anamorfosis como toda suerte de construcción hecha de modo tal que, por transposición óptica, cierta forma que a primera vista no es perceptible se organiza en una imagen legible. El placer, dice, "consiste en verla surgir a partir de una forma indescifrable". El ejemplo más conocido es el del cuadro *Los embajadores*, de Holbein, donde a los pies de una de las figuras representadas se ve en el suelo una forma enigmática, alargada, y que colocándose en cierto ángulo desde el cual el cuadro mismo desaparece en su relieve debido a las líneas de fuga de la perspectiva, se ve aparecer una calavera. Esa forma enigmática, alargada, que desde cierto ángulo nos presentifica a la muerte es el falo.

Mapplethorpe parece jugar a suturar esa hiancia, a mostrarlo "todo", a vivirlo todo, a conjurar al falo para intentar apresararlo en esas bellas jaulas que son sus fotografías. Apostador decidido de su partida, podríamos parafrasear el poema de Pavese que nos da título y decir de Mapplethorpe "vendrá la muerte y tendrá tu mirada".

ARTÍCULO: usos y apropiaciones de un espacio

urbano. el paseo del zócalo

por: fernando aguayo y lourdes roxa

Artículo publicado en *Secuencia*, revista de historia y ciencias sociales, Nº 59, México, mayo - agosto 2004, pp. 103-128.

ojos crueles ► N.º 1

► 111

En el año de 1864 el Ayuntamiento de la ciudad de México informó que en las festividades de noviembre, recién concluidas, se instalaron ocho construcciones provisionales que habían albergado a otros tantos teatros en la plaza principal de la capital, además de que se había formado, como era costumbre, el salón del Zócalo. Terminada la temporada, los empresarios de los teatros establecidos en la plaza de armas solicitaron prorrogar sus funciones de títeres para los habitantes de esta ciudad hasta el 12 del entrante diciembre. El Ayuntamiento accedió a la petición y calificó las actividades de "sanas diversiones". Sin embargo, dos días después de esta respuesta, el ministro de gobernación informó a las autoridades que el emperador había: "derogado esa disposición e indica que se le avise al alcalde municipal, para que a partir de esa fecha se quiten los teatros porque afean la vista y son una contra-

vención a las leyes de policía y ornato, de seguridad y de tranquilidad pública".

La prohibición era terminante. Arquitectos y urbanistas del imperio habían diseñado cambios que transformarían por completo el espacio de la ciudad de México. De todas las propuestas sólo se inició la construcción del Paseo del Emperador, después conocido como Paseo de la Reforma, y se modificó la Plaza Mayor para crear un gran paseo que duraría hasta la primera década del siglo XX con esta función.

Una revisión de los vestigios documentales que tratan sobre las festividades que se desarrollaron en la plaza de la Constitución nos indica que esta posición ambivalente de las autoridades para permitir o prohibir las fiestas en este espacio era algo que se mantenía durante la segunda mitad del siglo XIX y que, tras sus opiniones encontradas, aparecieron decretos que las prohibían, considerados como medidas definitivas, sólo para que con el transcurso del tiempo esas formas de festejo y diversión aparecieran no sólo como solicitudes y respuestas a las peticiones, sino en fotografías que las captaron con gran detalle.¹

En el marco de una más amplia investigación acerca de los usos de la imagen en la investigación social, en el presente artículo exponemos una explicación a esta actitud contradictoria de las autoridades municipales hacia las fiestas, lo que, por otro lado, no es sino el pretexto para impulsar un objetivo intelectual mayor: contextualizar un cuerpo de imágenes e incorporarlas como fuentes de nuestra investigación sobre los usos y apropiaciones del espacio en el Zócalo capitalino durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX.²

¿Por qué la fiesta?

Podemos decir que, en términos generales, en las publicaciones de tipo histórico la imagen ha sido utilizada solamente como un elemento ilustrativo, como algo que se inserta sólo después de que los investigadores redactan su trabajo. Las imágenes, sobre todo las fotográficas, son pro-

Los autores agradecen el apoyo de Citlali Salazar, quien participó como becaria del proyecto en la primera fase de esta investigación.

Nota del Editor: Las fotografías reproducidas en este artículo fueron enviadas por los autores del mismo.

1. El día 6 de agosto de 2002 amanecemos en el Distrito Federal con la curiosa noticia de que se instaló un circo en la plancha del zócalo de la ciudad, lo que generó toda una serie de notas de prensa, radio y televisión durante más de una semana, así como una profusión de opiniones encontradas y comentarios al respecto. Los extremos de estas opiniones estaban entre criticar el uso de un espacio privilegiado de la nación y los que aplaudieron esta diversión abierta a toda la población, especialmente a los niños. Entre estos puntos, toda la gama de opiniones se pueden encontrar también en el lustro que va de 1880 a 1885, expresadas en principio por los integrantes de la Comisión de Diversiones Públicas que regía desde el Ayuntamiento los permisos para el uso festivo en el Zócalo capitalino, ya fuera para unos juegos de caballitos, o para un teatro de títeres. Sin embargo, aunque muchas fiestas venían de tiempo atrás y continuaron después de este período, lo que encontramos característico de este lustro es una posición firme del Ayuntamiento y medidas para controlar y orientar estas fiestas, lo cual se refleja en parte en los cambios que podemos observar en los criterios para conceder o no el permiso de instalar determinadas diversiones en algunas fechas específicas.

2. Este artículo comparte ideas y conceptos expuestos en Ribera, *Herencia*, 2002, especialmente en el apartado "Organización de la vida ciudadana: servicios públicos y recreación", pp. 174-256.

vención a las leyes de policía y ornato, de seguridad y de tranquilidad pública".

La prohibición era terminante. Arquitectos y urbanistas del imperio habían diseñado cambios que transformarían por completo el espacio de la ciudad de México. De todas las propuestas sólo se inició la construcción del Paseo del Emperador, después conocido como Paseo de la Reforma, y se modificó la Plaza Mayor para crear un gran paseo que duraría hasta la primera década del siglo XX con esta función.

Una revisión de los vestigios documentales que tratan sobre las festividades que se desarrollaron en la plaza de la Constitución nos indica que esta posición ambivalente de las autoridades para permitir o prohibir las fiestas en este espacio era algo que se mantenía durante la segunda mitad del siglo XIX y que, tras sus opiniones encontradas, aparecieron decretos que las prohibían, considerados como medidas definitivas, sólo para que con el transcurso del tiempo esas formas de festejo y diversión aparecieran no sólo como solicitudes y respuestas a las peticiones, sino en fotografías que las captaron con gran detalle.¹

En el marco de una más amplia investigación acerca de los usos de la imagen en la investigación social, en el presente artículo exponemos una explicación a esta actitud contradictoria de las autoridades municipales hacia las fiestas, lo que, por otro lado, no es sino el pretexto para impulsar un objetivo intelectual mayor: contextualizar un cuerpo de imágenes e incorporarlas como fuentes de nuestra investigación sobre los usos y apropiaciones del espacio en el Zócalo capitalino durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX.²

¿Por qué la fiesta?

Podemos decir que, en términos generales, en las publicaciones de tipo histórico la imagen ha sido utilizada solamente como un elemento ilustrativo, como algo que se inserta sólo después de que los investigadores redactan su trabajo. Las imágenes, sobre todo las fotográficas, son pro-

Los autores agradecen el apoyo de Citlali Salazar, quien participó como becaria del proyecto en la primera fase de esta investigación.

Nota del Editor: Las fotografías reproducidas en este artículo fueron enviadas por los autores del mismo.

1. El día 6 de agosto de 2002 amanecemos en el Distrito Federal con la curiosa noticia de que se instaló un circo en la plancha del zócalo de la ciudad, lo que generó toda una serie de notas de prensa, radio y televisión durante más de una semana, así como una profusión de opiniones encontradas y comentarios al respecto. Los extremos de estas opiniones estaban entre criticar el uso de un espacio privilegiado de la nación y los que aplaudieron esta diversión abierta a toda la población, especialmente a los niños. Entre estos puntos, toda la gama de opiniones se pueden encontrar también en el lustro que va de 1880 a 1885, expresadas en principio por los integrantes de la Comisión de Diversiones Públicas que regía desde el Ayuntamiento los permisos para el uso festivo en el Zócalo capitalino, ya fuera para unos juegos de caballos, o para un teatro de títeres. Sin embargo, aunque muchas fiestas venían de tiempo atrás y continuaron después de este período, lo que encontramos característico de este lustro es una posición firme del Ayuntamiento y medidas para controlar y orientar estas fiestas, lo cual se refleja en parte en los cambios que podemos observar en los criterios para conceder o no el permiso de instalar determinadas diversiones en algunas fechas específicas.

2. Este artículo comparte ideas y conceptos expuestos en Ribera, *Herencia*, 2002, especialmente en el apartado "Organización de la vida ciudadana: servicios públicos y recreación", pp. 174-256.

ducto de una mirada y un instante preciso que las produce, por esta razón, y atendiendo a una provocación expuesta hace años por Jun Gras,³ decidimos invertir la forma tradicional de trabajar con las fotografías; es decir, que en este trabajo hicimos una selección de imágenes del lustro 1880-1885⁴ como punto de partida para ensayar las posibilidades que tienen las fotografías de tipo histórico para plantearse el diseño de nuevos problemas de investigación que nos ayuden a explicar de mejor manera la dinámica de las sociedades que estudiamos.

Las fotografías, antes que un espejo de la realidad, son artefactos contruidos por diversos actores sociales que captan, en distintos formatos y con ciertas limitantes técnicas, un aspecto de la vida que se desarrolla frente a ellos. Del lustro señalado logramos localizar una veintena de imágenes fotográficas de la Plaza Mayor desde diversos ángulos y en diferentes momentos. En este universo encontramos que las fotografías más comunes son aquellas que se construyen queriendo mostrar la monumentalidad o belleza de la plaza y sus transformaciones desde el punto de vista arquitectónico o urbanístico. En estas impresionantes panorámicas los elementos vivos, sobre todo humanos y animales, no son protagónicos.

Son este tipo de imágenes las que en mayor medida se conservan en archivos públicos y colecciones privadas y, lo que es más interesante, las que más se reproducen actualmente en las publicaciones con temas históricos. Sin embargo, frente a ellas y a contracorriente del discurso que nos dice que el uso adecuado de la Plaza Mayor es contemplar su monumentalidad, localizamos otras que nos muestran parte de las festividades que tenían como escenario el Zócalo de la ciudad.⁵ Por eso hemos elegido el tema de las fiestas para construir nuestras fuentes gráficas, porque con-

3. Véase Mraz, *Ensayar*, 1996.

4. Uno de los problemas más significativos para trabajar con fotografías es el que se refiere a la poca importancia que se da a la catalogación rigurosa de ellas en la mayoría de los acervos que las contienen. En una de estas instituciones, una fotografía del Zócalo de la ciudad de México, realizada por la firma Gove & North en 1883, tiene los siguientes datos: Autor no conocido, lugar no conocido, tomada cerca de 1920. Esa situación no es culpa sólo de los archivos fotográficos, sino que se inscribe más bien en una problemática relacionada con la valoración del acervo histórico nacional. Para tener una visión de esta situación, véanse los trabajos de Aguayo et al., *Revelando*, 2002, y Aguayo y Roca, *Imágenes*, en prensa. Este artículo no está inscrito en la línea de la historia de la fotografía, sin embargo, es preciso partir de una investigación acerca de las propias imágenes como un requisito previo a su utilización. De tal suerte que el señalamiento de que se hizo una selección de imágenes que corresponden a este período implica ya un trabajo de creación de nuestras fuentes que no carece de importancia, como bien saben los que trabajan con imágenes de una forma que va más allá de la figura pegada en un texto.

En este artículo, aunque se incorpora una como antecedente y otra de una fecha posterior, el objetivo fue trabajar únicamente con las fotografías que se generaron en el período: Lorenzo Becerril y Antiocho Cruces hacen un registro en 1880, Jackson entre 1882 y 1883, Y los socios Gove & North entre 1883 y 1885, aunque especial atención recibe tanto en sus imágenes como en su texto la obra de Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental*, cuyo primer volumen es editado en 1880.

5. En este trabajo se insertan doce imágenes, cinco que serían las clásicas vistas arquitectónicas (imágenes 3, 4, 5, 6 y 7) Y otras siete que tienen como tema el registro del ambiente festivo en la ciudad (imágenes 1, 2, 8, 9, 10, 11 y 12). También hemos incluido una caricatura en la que se hace evidente no sólo la existencia de las diversiones de las que hablaremos, sino la postura crítica de la élite liberal ante ellas. Como se ha mencionado, considerar las imágenes como un artefacto creado por sujetos sociales con objetivos precisos nos obliga a mencionar escuetamente algunos de estos factores técnicos y su relación con el tipo de imágenes construidas. La primera imagen fotográfica del Zócalo de la ciudad de México es un daguerrotipo realizado en el año de 1840. El tiempo de exposi-

tienen elementos para el análisis social que no han sido considerados para trabajar la época.

En ellas podremos leer los ambientes festivos de cualquier domingo o hasta celebraciones como las del 15 de septiembre o el 5 de mayo, motivos que seguimos encontrando en tomas posteriores. Entre escenas de festivo bullicio podemos observar elementos como las pequeñas carpas y jacalones destinados a títeres, teatros, zarzuelas o carruseles y otros actos de diversión pública que, aun prohibidos por distintos ordenamientos, eran costumbre en este espacio. Un ángulo particularmente destinado a ello era el que forman el jardín del atrio con la plazoleta del Seminario, donde seguido se observan este tipo de instalaciones durante días festivos, ya sean las tradicionales o las cívicas impuestas por el calendario liberal (véase imagen 1).

Conviene hacer un recuento de las distintas fiestas que tenían lugar de manera especial en la Plaza Mayor, para después hacer una selección de las que abordaremos en estas líneas. Rivera Cambas dice: "en el Zócalo tienen verificativo los paseos más concurridos, ya sea en el carnaval, Semana Santa, Todos Santos o en las fiestas cívicas del 16 de septiembre, 5 de mayo o de febrero; a los viajeros notables se les ofrecen allí conciertos nocturnos y bajo los gigantescos *eucaliptos* y los copados fresnos, se forman casi diariamente reuniones dignas de una culta capital".⁶

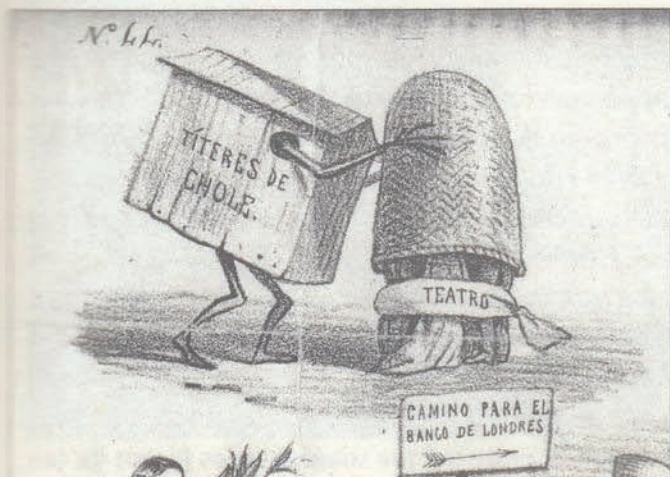
De los cuatro tipos de reuniones que menciona Rivera Cambas nos centramos en los dos primeros que él mismo diferenciaba claramente: las reuniones populares, que tenían un componente religioso, y las cívicas. Un análisis que contemple la persistencia de las primeras y la transformación de las segundas será el eje de este texto.

Los ingresos del ayuntamiento y la fiesta popular

Como se puede constatar en otro escrito del propio Rivera Cambas, a las élites del siglo XVIII y XIX les parecía reprobable que "cada individuo del

ción para la creación de este tipo de imágenes era de alrededor de 20 minutos, por lo que cualquier cosa encuadrada que se moviera en ese lapso aparecía en el resultado final como una mancha ininteligible. Atendiendo a esta razón, muchas de las imágenes del siglo XIX relacionadas con espacios urbanos fueron construidas explícitamente con la idea de que no existieran elementos en movimiento, porque las técnicas fotográficas no lo podían captar. Con el transcurso del tiempo y gracias a la creación de nuevos instrumentos fotográficos, los tiempos de exposición bajaron de minutos a segundos. El progreso fue constante. Hacia 1850 aparecen las impresiones en albúmina, como son los originales a partir de los que se escribió este artículo. Si revisamos la fotografía del portal de Mercaderes de 1860, una albúmina publicada en el conocido libro (Tovar, *Ciudad*, 1992, t. 1, p. 44); veremos varios barridos en forma de mancha en lo que corresponde a la plaza. En unos casos se trata de personas dirigiéndose a los portales, y en otros, probablemente de carretas rumbo a la calle 16 de Septiembre. Para 1880, momento de nuestro estudio, las posibilidades técnicas permitían captar a la multitud en la plaza. Las personas que se movieron en el momento de la toma, por ejemplo en el primer plano del lado izquierdo de la imagen 1, como sucede con una cámara común de hoy día, aparecen borrosas. Sin embargo, la plaza en su conjunto es movimiento y esto lo podemos apreciar en las imágenes de esta época. Nuestra hipótesis, entonces, es que si la mayoría de las fotografías de nuestro período de estudio corresponden a vistas arquitectónicas en las que las personas no aparecen o son algo secundario, no se debe a las limitantes técnicas que sí existían en la primera fase de la técnica fotográfica, con los daguerrotipos por ejemplo, sino a elecciones de los fotógrafos e instituciones o empresas que patrocinaban la creación de este tipo de imágenes.

6. Rivera, *México*, 1880, pp. 125-126.



1
Gove & North, 635.
Plaza de Armas,
México, 16 de
septiembre de 1883,
CONACULTA-INAH-
MEX, 456675.
Reproducción
autorizada por el
INAH.

2
Constantino
Escalante, *El mundo
al revés* (detalle),
publicado en *La
Orquesta*, 23 de
septiembre de 1867.



3
W. H. Jackson, 5269.
*East from the
Cathedral*, 1883,
publicado en
Matabuena, *Album*,
2000, p. 45.

pueblo de México se considerara con derecho incuestionable para disponer de las calles como de cosa propia".⁷ Por tanto, los buenos gobernantes tenían como una de sus principales tareas reprimir las costumbres que constituían la vida en la calle; en particular, que la gente comiera, bebiera o bailara en la calle, o lo que es lo mismo, que se divirtiera en espacios públicos.

Con el triunfo de los liberales, además de poner énfasis en los lugares donde podían o no podían tener lugar este tipo de acciones, se prohibieron ciertas diversiones y juegos que se calificaron de perniciosos; las corridas de toros, peleas de gallos, los juegos de naipes y, en general, los de azar estuvieron desde entonces en la mira, y fueron perseguidos y hasta prohibidos en el Distrito Federal. Luego, aunado al dónde y al cómo, también se cuestionó el cuándo. Las pulquerías y la venta de pulque, producto con el que se enriquecieron más de uno de la élite de entonces, fueron señaladas como formas que afectaban el trabajo y el orden; lo mismo sucedió con juegos como las canicas, que fueron elevados a categoría de enemigos que pierden el alma de los niños. En el camino de formar ciudadanos y trabajadores se intentó definir cómo, cuándo y dónde deberían divertirse los habitantes de la ciudad; sin embargo, estas celebraciones que la élite no compartía, les traían a la vez ganancias tanto a comerciantes como a un Ayuntamiento en constante penuria por sus ingresos.⁸

De acuerdo con las fuentes documentales consultadas, los festejos que causaban más expectación eran los que iniciaban en noviembre: "Anímate el Zócalo principalmente en la temporada de Todos Santos, pues alrededor del espacioso y bello jardín se colocan teatros provisionales, salones con panoramas, títeres y mil puestos con dulces y calaveras de azúcar, curiosamente labradas".⁹

Es importante señalar que cada uno de estos "mil" puestos significaba ingresos para el Ayuntamiento. Haciendo un seguimiento del trabajo de la Comisión de Diversiones Públicas de esta corporación durante todo el lustro,¹⁰ se observa que en 1881 y gran parte de 1882 se autorizaron permisos para varias instalaciones, entre las que sobresalen los juegos de caballitos y teatros de títeres, por tratarse de un "asunto de niños" y, por lo tanto, no "inmoral", aunque precisando con claridad que son exclusivamente para instalarse en el día o días feriados indicados, para levantarse

7. Ibid., pp. XXIX-XXX. En un libro ya clásico, Viqueira explica cómo llegaron las autoridades ilustradas a la condena de estas actitudes, y una interesante discusión historiográfica, que cuestiona la visión acerca de la diversión popular en esa época como "relajamiento" de las costumbres, propone más bien que "la difusión de las ideas ilustradas y el cambio de un sistema de valores a otro en la élite..." llevó a la condena de actividades tradicionales de la población de la ciudad de México. Viqueira, *¿Relajados?*, 1987, pp. 279-280.

8. López, *Ciudad*, 1985, p. 103, y Ribera, *Herencia*, 2002, pp. 239-240.

9. Rivera, *México*, 1880, p. 125.

10. Archivo Histórico del Distrito Federal (en adelante AHDF), *Diversiones públicas*, vols. 802 y 803.



5



7

4
Autor no conocido,
sin título, c. 1880,
publicada en
Matabuena, *Álbum*,
2000, p. 19.

5
Lorenzo Becerril, sin
título, c. 1880,
CONACULTA - INAH -
MEX, 26-79.
Reproducción
autorizada por el
INAH.

7
W. H. Jackson, 5265,
Mexico. *Panorama
from the Cathedral,
the Palace*, 4 de
mayo de 1883,
publicada en
Matabuena, *Álbum*,
2000, p. 44.

de inmediato al siguiente día. Una de estas construcciones provisionales fue captada por la cámara del fotógrafo H. W. Jackson (véase imagen 7). De hecho, desde tiempo atrás podemos encontrar grabados en los que se representa este tipo de diversiones, como por ejemplo, el detalle de una caricatura de Constantino Escalante publicada en *La Orquesta* del 23 de septiembre de 1867 (véase imagen 2); aunque, en este caso, la intención fue mostrar cómo "en este mundo al revés", esa construcción y lo que representa de negativo para la élite liberal secuestran al buen teatro.

Es a fines de 1882 cuando empezamos a encontrar negativas a este tipo de solicitudes, extremadas por las comisiones de Hacienda y de Policía. Sin embargo, pese a la ya notoria disminución en los permisos, en agosto de 1882 el Ayuntamiento acepta que en la temporada de Todos Santos se permitan puestos de diversiones en algunos lugares de la plaza,¹¹ ya que constituirían un ingreso de noviembre a febrero de 360.000 pesos para el Ayuntamiento. De esta manera se hace público el permiso, indicando la obligación de pagar un tercio de los ingresos al Ayuntamiento en todos los casos.

De acuerdo con el multicitado Rivera, uno de los mayores atractivos de la temporada era un salón que se formaba en el Zócalo: "se pasan las noches de temporada entre músicas, flores y perfumes. El Ayuntamiento se esmera en el adorno de ese local; allí se ven espejos, cuadros, vasos de colores, farolillos venecianos, juegos de luces y estrellas iluminadas por el gas, multitud de macetas con exquisitas plantas y bandas con los colores nacionales."¹²

Este espacio era el más atractivo también para rentar, por lo que el Ayuntamiento desplegaba un "aviso público" indicando el día en que se efectuaría "el remate del salón". La corporación municipal señaló que la: "Comisión de Mercados está autorizada para conceder locales, con el fin de que los que soliciten puedan construir puestos de dulcería, juguetes y otras vendimias (...) igualmente [estaba] autorizada para proporcionar sitios a las personas que pretendan establecer salones y departamentos de recreo, y diversiones".¹³

También ofrecía servicios que contrataba con particulares para adornar e iluminar la plaza, además de proporcionar música para la tarde y noche: En esa temporada, la iluminación y la música permanecían hasta que se retirara la concurrencia.¹⁴

11. Ibid.

12. Rivera, *México*, 1880, pp. 125-126.

13. AHDF, sección Festividades de noviembre. Todos los Santos, exp. 1065. Se indicaban los espacios para cada actividad; por ejemplo, en 1872: dulces en el cuadro exterior del jardín y diversiones en la calle del Seminario.

14. Ibid.

de estas construcciones provisionales
 grafo H. W. Jackson (véase imagen 7).
 mos encontrar grabados en los que se
 como por ejemplo, el detalle de una
 publicada en *La Orquesta* del 23 de
 aunque, en este caso, la intención
 revés", esa construcción y lo que re-
 beral secuestran al buen teatro.

amos a encontrar negativas a este ti-
 as comisiones de Hacienda y de Poli-
 ría disminución en los permisos, en
 epta que en la temporada de Todos
 siones en algunos lugares de la pla-
 de noviembre a febrero de 360.000
 manera se hace público el permiso,
 tercio de los ingresos al Ayuntamien-

era, uno de los mayores atractivos de
 maba en el Zócalo: "se pasan las no-
 y perfumes. El Ayuntamiento se
 se ven espejos, cuadros, vasos de
 de luces y estrellas iluminadas por el
 itas plantas y bandas con los colores

también para rentar, por lo que el
 público" indicando el día en que se
 rporación municipal señaló que la:
 da para conceder locales, con el fin
 ruir puestos de dulcería, juguetes y
 ba] autorizada para proporcionar si-
 establecer salones y departamentos de

rataba con particulares para adornar
 rporcionar música para la tarde y no-
 y la música permanecían hasta que

15
 Días y apropiaciones
 de un espacio
 urbano.
 Fernando Aguayo y
 Lourdes Roca

Sabemos que existían otro tipo de diversiones. Por ejemplo, para la temporada de muertos del año 1867 ciertos empresarios imprimieron un folleto que llamaba a asistir al "Salón del Zócalo" en donde se ofrecerían "óperas en miniatura". Las funciones eran diarias por tandas de una hora, y al final de cada una se presentaba un acto de magia.¹⁵ Y aunque muchas se autorizaban, otras eran terminantemente prohibidas. "Siendo costumbre hacer una especie de feria en los ocho días de noviembre (escribió el señor Nabor Muñoz), y deseando alquilar alguno de los locales que designe el excelentísimo Ayuntamiento para la colocación de jacalones, con el objeto de establecer en él un juego de lotería de cartones que, aunque está prohibido, puede, por la solemnidad de esta especie de feria y con la vigilancia debida de la autoridad como una gracia especial, conceder la licencia respectiva".¹⁶

La respuesta fue negativa, indicándole que los juegos de azar, entre ellos el de las loterías, estaban prohibidos.

En 1881, así como ocurrió también en 2002 cuando los Hermanos Vázquez instalaron su circo en la llamada plancha, los Hermanos Orín montaron uno en la plaza de Seminario, ubicada en el extremo nororiental de la plaza. Eduardo Orín no tuvo mayores complicaciones en obtener el permiso de la mencionada Comisión y plantar ahí la carpa con miras a estar presente en la temporada, es decir, noviembre y diciembre de aquel año.¹⁷ No se han localizado imágenes fotográficas de este circo más que una realizada por Jackson en 1883, en donde el objetivo era tomar una perspectiva de la calle de Moneda y en general del oriente de la ciudad desde catedral, y no el circo, cuya carpa despusa unos pasos detrás del monumento hipsográfico¹⁸ (véase imagen 3).

A pesar de la abundante documentación escrita acerca de la ubicación del circo en este lugar, el hecho de no encontrar ninguna fotografía que lo encuadre, nos debe motivar a una reflexión. La imagen 3, como su título lo indica, fue realizada con el fin de mostrar una vista panorámica del oriente de la ciudad; es seguro que la parte del circo que se asoma tras el Sagrario no fue una situación que el fotógrafo quisiera destacar. La construcción ideológica de una imagen de ciudad, entendida ésta como un conglomerado de calles amplias y bellos edificios, tiene como base los discursos de la élite que la promueve y, en no menor medida, la de los ar-

15. Ibid.

16. AHDF, *Diversiones públicas*, vol. 819, exp. 28.

17. AHDF, *Diversiones públicas*, vol. 802. Cabe mencionar que parecía representar un importante negocio para el municipio, no tanto por el centavo diario por metro cuadrado de renta del espacio, sino porque Eduardo Orín ofreció donar al Ayuntamiento un sistema estadounidense para barrer y regar.

18. En ese 1883, Eduardo Orín pide que una vez más se le conceda la plaza de Seminario para seguir con su circo durante una tercera temporada, de noviembre de 1883 a febrero de 1884, en esta ocasión se le autorizan 1.313 m². Y en el siguiente año se le concedió de nuevo, porque en compensación ofreció un pago al Ayuntamiento de 500 pesos para que se construyeran un jardín en la plaza de Seminario. Ibid.

tistas plásticos que, en el caso de los fotógrafos, hacen una cuidadosa selección de sus encuadres para mostrar esa imagen ideal.

Como hasta hoy sucede con buena parte de la fotografía de arquitectura, se seleccionan días, horarios y hasta se busca la cooperación de las autoridades para lograr el escenario ideal en el cual no aparezca gente, y así mostrar la "imagen perfecta". A pesar de ello, lo que vemos en las tomas no es absolutamente controlado por los operadores. Este es un claro ejemplo de las posibilidades de conocimiento que nos brinda la fotografía: sea porque el fotógrafo no logra controlar totalmente la escena o porque no toma en cuenta el escenario de lo que quiere captar, lo cierto es que aun en estas imágenes muy dirigidas existen elementos que escapan de la construcción original y por eso pueden ser motivo de un análisis distinto del objetivo que se pretendió en un origen con el registro en cuestión.

Las restricciones

Como ya se indicó, es a partir del año 1881 cuando se puede observar una tendencia a negar permisos para instalar diversiones en el Zócalo. Esta nueva postura es defendida en la proposición que hizo el regidor Pliego el 4 de mayo de ese año, en el sentido de ya no conceder en lo sucesivo licencias para establecer en la Plaza de la Constitución tiendas de campaña, jacalones, etc., destinados a cualquier género de diversiones públicas por las siguientes razones: 1) Embargan el uso público de la misma; 2) La afean y descomponen el piso de ella; 3) Presentan peligros contra las buenas costumbres y el mantenimiento del orden público, y 4) Dan ocasión a siniestros por la aglomeración de concurrencia y debilidad e improvisación con que se establecen.¹⁹

Más adelante, el 23 de septiembre de 1881, la Comisión de Festividades del Ayuntamiento decidió formar un "Proyecto para la festividad de los días de Todos los Santos y de Muertos". El proyecto tenía como objetivo evitar: "los graves disgustos y las dificultades de todo género que han suscitado siempre al Ayuntamiento los jacalones que se han establecido en la plaza, los obstáculos que para la circulación han presentado cada vez mayores, la solicitud de puestos y construcciones ligeras que en estos días se acostumbra levantar".²⁰

Podemos comprobar que la nueva posición prohibicionista no era algo definitivo al observar el contenido de algunas respuestas que daba la

19. AHDF, *Diversiones públicas*, vols. 802 y 803.

20. En esta ocasión, el conocido discurso de la corporación tenía como justificación que "la formación reciente del jardín del atrio de catedral" había disminuido el espacio disponible, por lo que se propuso que las mencionadas festividades se verifiquen en la Alameda. AHDF, sección Festividades de noviembre. Todos los Santos, exp. 1065.



6

Gove & North, 605.
*Jardín del atrio, catedral
 de México*, CONACULTA -
 INAH - MEX, 456573.
 Reproducción autorizada
 por el INAH.

Comisión de Diversiones a las solicitudes para ocupar el espacio. En ellas se indicaban, primero, peligros e inconvenientes para inmediatamente después solicitar más detalles sobre la actividad de la que se trataba y el espacio a ocupar, como con fines de poderlo reconsiderar; no debería extrañarnos que otra razón de ese discurso fuera aumentar el precio de la renta a los posibles usuarios, aunque la tónica generalizada era responder con *largas*.

Los cambios de política para regular este tipo de permisos se hicieron patentes también en junio de este año al trasladarse a la policía la responsabilidad de la vigilancia y del orden de estos teatros, hasta entonces a cargo de los jueces de teatro.²¹ Podemos ver claramente manifestada la nueva postura del Ayuntamiento en el informe del 30 de enero de 1883 de la Comisión de Diversiones Públicas, publicado en *Municipio Libre* al día siguiente: "La Comisión que suscribe tiene a su cargo un ramo difícil, si se quiere que la capital se ponga a la altura que por su ilustración merece; y con profundo sentimiento manifestamos a ese honorable cuerpo que estamos aún lejos de llegar a ese bello ideal. En efecto; nuestros teatros carecen, en su mayor parte, de las condiciones que para esos edificios se requieren. Nuestras diversiones se reducen, en algunas épocas del año, a inmundos jacalones y juegos de caballitos, que, con mengua del buen gusto y de la civilización se han permitido en nuestra Plaza de la Constitución. Por fortuna, en la actualidad, no carece la capital de espectáculos; y si continúa el movimiento que en ésta como en todas las líneas se ha despertado, pronto tendremos los que merece por la ilustración de sus habitantes".²²

Con las negativas para la temporada de 1885 consideramos que concluye un ciclo: el de la plaza principal como espacio privilegiado para instalar tal variedad de diversiones; porque para entonces ya se había hecho público que en la plaza no se permitirían más este tipo de espectáculos y, aunque se mantenían instalaciones y diversiones en otro tipo de circunstancias, fue a partir de este año que las solicitudes comenzaron a proponer otros espacios autorizados para ello.²³

21. Ibid.

22. En el caso de Orín, tanto por su éxito como por las prórrogas otorgadas por la Comisión y desde luego por la crecida cantidad de sus aportaciones, el circo permaneció cuatro años en la plaza de Seminario. Sin embargo, y pese a una larga tradición de instalar este tipo de carpas y teatrillos provisionales en diversos espacios del Zócalo (sobre todo frente a Palacio y en la plaza de Seminario), en 1885 podemos observar que el Ayuntamiento pone fin a este tipo de permisos, al no autorizar, a través de la Comisión de Diversiones Públicas, la instalación de ningún tipo de teatro, o jacal temporal en ningún lugar de la plaza principal. AHDF, *Diversiones públicas*, vol. 803.

23. Ya para la temporada de 1884 a 1885, ningún permiso de juego de caballitos es autorizado frente al Palacio Nacional "por inconveniente". Y para la de 1885 a 1886, la instalación de un teatro provisional en la plaza del Seminario es concedida, pero afuera de la alameda. De la misma manera, por ejemplo a José Portilla, quien tenía tiempo con su teatro de época en dicha plaza, se le niega la solicitud de nueva prórroga en febrero de 1885. Por lo que podemos concluir que es el Paseo de la Alameda la alternativa que las autoridades ofrecen a partir de ahí para el establecimiento de diversiones y sus respectivas instalaciones. AHDF, *Diversiones públicas*, vols. 802 y 803.

La fiesta cívica

Partimos de que la época que trabajamos se inserta en un proceso más amplio en donde la élite política construyó proyectos y realizó una serie de cambios para dar forma a la urbe de acuerdo con una idea de ciudad: un espacio eficiente, ordenado y limpio, en el que su belleza fuera reflejo de una ciudad amable para la salud de sus habitantes. Años antes había comenzado el cambio dramático de significación de la ciudad: de ser en su mayor parte un espacio sacralizado, donde los símbolos católicos se apoderaban de calles, puentes, plazas, etc., pasó a convertirse en una ciudad que intentaba sustituir a aquéllos por los símbolos de otra "religión" fomentada por una institución distinta, cuya principal finalidad era la formación de la nación. Así, a la ciudad se le sobrepondría poco a poco la máscara que la presentaría como lo que el régimen soñaba: una ciudad moderna, es decir, una que fuera calco de las capitales europeas, desde donde se rigiera a todo el país.

Los registros fotográficos dan cuenta también de este discurso que se busca construir sobre la ciudad y que los fotógrafos extranjeros reproducen a través de sus vistas. Vemos en estas imágenes, por ejemplo, que la decisión de construir un monumento hipsográfico en la plaza de Seminario, que de alguna manera celebrara la victoria de la ciudad sobre la naturaleza, se va materializando, primero con el pedestal que podemos ver instalado cuando inicia el lustro (véase imagen 4), y más tarde, después de cierta demora, con todo y el monumento, dando pie a nuevas vistas del Palacio con este nuevo mobiliario urbano.

Aunque con una ubicación distinta, el monumento hipsográfico aún permanece en el Zócalo. Otras instalaciones corrieron con peor suerte al ser primero reubicadas, luego totalmente reconstruidas, para finalmente desaparecer; podemos ver imágenes que se registraron de otras obras que no sobrevivieron ni siquiera el lustro que estamos trabajando, como el mercado de flores y plantas que podemos ver en un registro de 1880 de Lorenzo Becerril, ubicado en el lado poniente de la plaza principal y de efímera existencia (véase imagen 5). Poco después, en otra imagen producida por la firma Gove & North, podemos observar el nuevo y flamante jardín del atrio, que presenta un espacio de diseño curvilíneo repleto de veredas para transitar por él entre esculturas y jóvenes árboles (véase imagen 6).

Sin embargo, en 1883 la realidad todavía no era la que soñaban los más ilustres liberales, pues según ellos México era: "una pobre ciudad calumniada en sus atractivos y en sus defectos. No tiene más que un centro en que palpita un poco de sangre arterial -el Zócalo. No tiene más que una gran vena un poco hinchada, la avenida de Plateros [...] No tiene más que dos imanes que atraigan a la concurrencia -la religión y la música. Don-

La fiesta cívica

Partimos de que la época que trabajamos se inserta en un proceso más amplio en donde la élite política construyó proyectos y realizó una serie de cambios para dar forma a la urbe de acuerdo con una idea de ciudad: un espacio eficiente, ordenado y limpio, en el que su belleza fuera reflejo de una ciudad amable para la salud de sus habitantes. Años antes había comenzado el cambio dramático de significación de la ciudad: de ser en su mayor parte un espacio sacralizado, donde los símbolos católicos se apoderaban de calles, puentes, plazas, etc., pasó a convertirse en una ciudad que intentaba sustituir a aquéllos por los símbolos de otra "religión" fomentada por una institución distinta, cuya principal finalidad era la formación de la nación. Así, a la ciudad se le sobrepondría poco a poco la máscara que la presentaría como lo que el régimen soñaba: una ciudad moderna, es decir, una que fuera calco de las capitales europeas, desde donde se rigiera a todo el país.

Los registros fotográficos dan cuenta también de este discurso que se busca construir sobre la ciudad y que los fotógrafos extranjeros reproducen a través de sus vistas. Vemos en estas imágenes, por ejemplo, que la decisión de construir un monumento hipsográfico en la plaza de Seminario, que de alguna manera celebrara la victoria de la ciudad sobre la naturaleza, se va materializando, primero con el pedestal que podemos ver instalado cuando inicia el lustro (véase imagen 4), y más tarde, después de cierta demora, con todo y el monumento, dando pie a nuevas vistas del Palacio con este nuevo mobiliario urbano.

Aunque con una ubicación distinta, el monumento hipsográfico aún permanece en el Zócalo. Otras instalaciones corrieron con peor suerte al ser primero reubicadas, luego totalmente reconstruidas, para finalmente desaparecer; podemos ver imágenes que se registraron de otras obras que no sobrevivieron ni siquiera el lustro que estamos trabajando, como el mercado de flores y plantas que podemos ver en un registro de 1880 de Lorenzo Becerril, ubicado en el lado poniente de la plaza principal y de efímera existencia (véase imagen 5). Poco después, en otra imagen producida por la firma Gove & North, podemos observar el nuevo y flamante jardín del atrio, que presenta un espacio de diseño curvilíneo repleto de veredas para transitar por él entre esculturas y jóvenes árboles (véase imagen 6).

Sin embargo, en 1883 la realidad todavía no era la que soñaban los más ilustres liberales, pues según ellos México era: "una pobre ciudad calumniada en sus atractivos y en sus defectos. No tiene más que un centro en que palpita un poco de sangre arterial –el Zócalo. No tiene más que una gran vena un poco hinchada, la avenida de Plateros [...] No tiene más que dos imanes que atraigan a la concurrencia –la religión y la música. Don-

de quiera que se exhibe un clérigo vestido de brocado, o que se levanta un músico con un fagot, allí acude luego una muchedumbre de los dos sexos".²⁴

Debemos anotar que el Ayuntamiento, y en general las autoridades, proporcionaban el marco para la diversión de esta "muchedumbre", otorgando iluminación para Todos Santos o la noche del martes del carnaval en el "zócalo de la plaza de Armas". Esta situación se explica, según el Ayuntamiento, porque al dar los permisos se "ayudaba a empresarios sin elementos", "los niños tenían diversiones sanas", "puestos donde comprar juguetes", etc.; pero, como hemos visto, también porque al hacer tratos con los que llamaban "especuladores sin escrúpulos",²⁵ que hacían sus negocios en el Zócalo, el Ayuntamiento recibía entradas considerables.

Algunos autores han explicado la transformación en las celebraciones como una entrada a la llamada modernidad.²⁶ Sin embargo, como se puede constatar en algunas crónicas que se conservan hasta inicios del siglo XX, a pesar de que ya no existían las instalaciones en las que se desarrollaban estas diversiones, la gente asistía en las fechas tradicionales a celebrar de manera tradicional; aun más, impregnó las fiestas "cívicas" con sus maneras de celebrar (véase imagen 1), y eso podemos verlo de manera muy particular en los registros fotográficos.

Como hemos visto con Rivera Cambas, las fiestas cívicas más importantes de la época eran varias: el 5 de febrero que conmemoraba la promulgación de la Constitución de 1857, la de la batalla de Puebla el 5 de mayo, y las relacionadas con la Independencia, que estuvieron divididas primero entre el 15 y el 16 de septiembre, frente a su consumación, que se celebraba el 27 del mismo mes. Las cantidades que el gobierno federal suministraba para hacer frente a estos gastos iban en continuo aumento, y lo mismo sucedía con las festividades para conmemorar la Independencia, que por estas fechas andaban en 5.000 pesos. Al inicio de la vida independiente de México, lamentando tan fiesteras costumbres, Alamán afirmaba que muchos extranjeros querían "demostrar la incapacidad de los mexicanos para gobernarse, presentando a México como un pueblo que vivía en el caos y el ocio sin más preocupación que la de tirar cohetes día y noche".²⁷ Esta aversión hacia la fascinación que les producían los fuegos artificiales a la mayoría de la población era compartida por la mayoría de la élite a fines del siglo XIX; sin embargo, en la celebración del 16

24. Ignacio Manuel Altamirano, "La vida de México", 1880, publicado por primera vez en *Paisajes y leyendas*, 1884, en Altamirano, Obras, 1986, p. 81.

25. AHDF, *Diversiones públicas*, vol. 802.

26. Moya, *Festejos*, 2001.

27. Valadés, *Orígenes*, 1982, p. 96.

de septiembre de 1881, la corporación municipal gastó 1200 pesos en fuegos artificiales, eso sí, diseñados "patrióticamente".²⁸

Podríamos hacer una crónica gráfica paralela al planeamiento de las autoridades:²⁹ primero, con el tipo de tomas por medio de las que se quería destacar algún edificio o monumento, en este caso el Palacio Nacional (véase imagen 7), en un momento en el que no vemos circular a nadie; luego, con el cuadro formado para hacer honores a la bandera, con todo y los cañonazos de rigor para celebrar, en este caso, a los héroes del 5 de mayo (véase imagen 8); y finalmente, en completo contraste, el bullicio en los momentos del festejo popular (véase imagen 9).³⁰ Además, si quisiéramos podríamos acercarnos y ver con detalle todo aquello que escapa a primera vista: en la imagen 1 vemos en primer plano los juegos de caballitos, y junto a las rejas de la catedral, los "inmundos jacalones" que albergan diversiones, comida y, de seguro, bebida.

La ciudad de México 1880-1885

"Más allá del Zócalo y de Plateros (...) la anemia, la melancolía, los murmullos prosaicos, el hormigueo de los pobres, la pestilencia de las calles desaseadas, el aspecto sucio y triste del México del siglo XVI, las atarjeas azolvadas, los charcos, las montañas de basura, los gritos chillones de las vendedoras, los guiñapos, los coches de sitio con sus mulas éticas, y sobre todo esto, pasando a veces un carro de los tranvías como una sonrisa de la civilización, iluminando este gesto de la miseria y de la suciedad".³¹

Durante el lustro de 1880 a 1885 se percibe entre los integrantes de los ayuntamientos la preocupación por promover obras que reflejen la eficiencia en el funcionamiento de la ciudad, sobre todo en la eterna lucha de este proyecto urbano contra la naturaleza: la imposible convivencia con el agua, aquella que existía naturalmente en la ciudad y que aumentaba en tiempos de lluvia; esta situación era complicada por la ubicación de la ciudad en una cuenca.³²

28. AHDF, *Diversiones públicas*, vols. 820 y 1071.

29. En 1884, para celebrar el 27 aniversario de la promulgación de la Constitución, el Ayuntamiento de la ciudad imprimió volantes media carta y pegó carteles grandes en los que se difundía el programa de las celebraciones que iniciaron haciendo gran bulla por todos lados: "Al rayar el alba se izará el pabellón nacional en los edificios públicos; habrá un repique general en los templos de la capital, Y una salva de 21 cañonazos y las bandas de los cuerpos de la guarnición recorrerán las principales calles tocando dianas." Siguen los actos cívicos inaugurando talleres en las escuelas, en las que se pronuncian discursos y se lee poesía, a la vez que se tocan "músicas militares". Después se inauguran más obras públicas, y ya en la tarde, las músicas militares se sitúan en los paseos públicos y se conceden "funciones de circo gratis en las plazas de Santa Ana, Loreto, Tecpan de San Juan y de Juan José Baz. En la noche (concluye este programa) se iluminará el jardín del Zócalo, verificándose allí una serenata que terminará a las doce." AHDF, *Festividades diversas*, vol. 1058.

30. Podemos ilustrar el mecanismo por el cual se transforma el registro de un instante en una serie de "vistas" con las tres imágenes comentadas aquí. Todas fueron realizadas con motivo del 5 de mayo en la secuencia comentada, sin embargo, la primera se desprende de la fecha de celebración para convertirse en una imagen del Palacio Nacional, mientras que a las otras dos se les invierte la secuencia en que se tomaron; esto si hacemos caso al número que le asignó la empresa editora de imágenes.

31. Altamirano, "La vida de México", 1880, publicado por primera vez en *Paisajes y leyendas*, 1884 en Altamirano, *Obras*, 1986, t. v, p. 82.

32. Para su remedio, el Ayuntamiento apostaba a una serie de medidas: el contrato de desagüe y saneamiento de la ciudad y Valle de México, que consistía en el establecimiento de atarjeas con inclinación para que fueran desazolvadas con corrientes de agua. Ayuntamiento, *Discurso*, 1884, p. 45.



11



12

11
Autor no conocido,
sin título, c. 1885,
publicada en Valle-
Arizpe, *Palacio*, 1936.

12
Autor no conocido,
sin título, c. 1890,
publicada en
Matabuena, *Álbum*,
2000, p. 22.

Para 1880 la ciudad tenía una serie de canales abiertos que disminuían la cantidad de agua que entraba a la ciudad y a la vez facilitaban la salida de las interiores; muchas de sus calles bajas se nivelaron para que ya no se anegaran más.³³ Con todo, el sistema de atarjeas era incompleto e ineficiente, lo que implicaba en algunas zonas el servicio de pipas que recolectaban los excrementos. En la parte de la ciudad donde el problema era más cotidiano había que limpiarlas continuamente, sin embargo, esta tarea la cumplían apenas parcialmente, por convenio pactado, el Ayuntamiento y la Compañía de Ferrocarriles del Distrito Federal.

Además, en 1885 se logró construir el rastro para cerdos, ayudando de esta manera a mantener más limpia la ciudad, ya que era en la calle donde se sacrificaban los animales, sus restos eran arrojados a las atarjeas, donde permanecían estancados por varios días.³⁴ Los hábitos de los habitantes de la ciudad no respondían a la conducta que exigía el Ayuntamiento; se lee por ejemplo en la *Memoria* de 1882 de esta dependencia: "El gobierno del Distrito, fecundo en iniciativas para mejoras en la ciudad, se sirvió recomendar la construcción de unos inodoros y lavaderos públicos en cuatro puntos de la ciudad (...) dificultades insuperables para la Dirección de Obras Públicas, no le permitieron llevarla a cabo (...) la importancia de esta mejora me obliga a llamar sobre ella la atención del nuevo Ayuntamiento, encareciéndole su ejecución, por abrigar la creencia de que para la buena higiene del centro de la ciudad se debe asear y atender hasta donde sea posible la circunferencia de la misma, evitando los focos de inmundicia, llamados muladares, que no pueden menos de ser nocivos a la salubridad pública".³⁵

Finalmente, el factor comercial es otro de los que presentan importantes cambios en este lustro: en 1880 se construyó el mercado de la Merced; en 1881 se remató el mercado de Jesús por no producir rentas, se reconstruyó el mercado de Santa Catarina y se construye el de San Juan Carbo-nero; en 1882 se abrió el mercado 2 de Abril; y, por último, en 1884 se inauguró el mercado de Santa Ana. Pero además, en 1882 el Ayuntamiento solicitó un empréstito para construir un rastro general y convenir en bazar de objetos de lujo el mercado del Volador. Evidentemente se buscaba descentralizar el comercio de la ciudad y en particular sacarlo del Zócalo; sin embargo, la persistencia de numerosos vendedores ambulantes en la calle hizo necesario tomar otras medidas de control del espacio público que se usaba para estos fines.

33. Ayuntamiento, *Discurso*, 1881, p. 20.

34. Ayuntamiento, *Discurso*, 1886, p. 5.

35. Ayuntamiento, *Reseña*, 1882, p. 18.

En 1884, el mismo año en que se publicaron las líneas de Ignacio Manuel Altamirano con que abrimos este apartado, regresó a nuestro país el francés Desiré de Charnay, quien en las impresiones de su nuevo viaje señalaba que la fisonomía de la ciudad de México había cambiado mucho. La mal empedrada Plaza Mayor —escribe Charnay— está convertida en un hermoso jardín: árboles, plantas, música todas las noches y los domingos de once a doce de la mañana. "En muchos puntos se han construido elegantes casas de estilo moderno; nuevos barrios ocupan solares de conventos derribados",³⁶ esto escribe además de sus observaciones sobre otras transformaciones físicas de la ciudad.

De esta manera, escritores, viajeros, ideólogos del liberalismo convertidos en funcionarios, hombres de ciencia y otros personajes ilustres de esta época, como Altamirano, Chamar, Rivera Cambas, Antonio García Cubas y otros más, expresaron su opinión sobre los cambios que vivía la ciudad: aumentaba su población y se construían nuevos sitios atractivos para la vivienda, "la ciudad se ensancha, se ha desbordado sobre los barrios de los indios, desconoce los linderos de la antigua traza y avanza hacia el poniente en busca del agua y de más benigno clima",³⁷ expresaba Rivera Cambas.

Aunque era un proyecto diseñado desde el imperio de Iturbide y reeditado una y otra vez, en esta época se empezaba a concretar por fin la propuesta de crear un eje privilegiado que fuera desde la Plaza Mayor hacia el poniente de la ciudad. Con ese objetivo, entre los paseos de la Reforma, de la Alameda y del Zócalo lucía brillante la arteria consentida de todos, la calle de Plateros. Para dar curso a este proyecto, el Ayuntamiento tenía la preocupación prioritaria de hacerse de recursos, ya que los que tenía —que eran escasos— los canalizaba a otros rubros más urgentes. Aun así, en el año de 1881 se comenzó a alinear la calle 5 de Mayo,³⁸ para después pavimentarla con adoquines y banquetas de losas de Guanajuato, al igual que en las calles de Plateros y Palma (véase imagen 10).

Sin embargo, los problemas con las otras zonas de la ciudad, y sobre todo sus habitantes, persistían como otra preocupación común a todos estos personajes: "el indio, siempre el mismo, parece inmutable como el destino; en punto a alimento, traje y costumbres, lo veo hoy tal como lo veía hace 23 años, y tal como vivió hace diez siglos y más",³⁹ apunta Charnay coincidiendo con Altamirano en que esa parte de la población era una reminiscencia del pasado. García Cubas les hacía coro con la siguiente

36. Charnay, *Descubrimientos*, 1884, p. 270.

37. Rivera, *México*, 1880, p. XXXIII.

38. Ayuntamiento, *Discurso*, 1882, pp. 6-9.

39. Charnay, *Descubrimientos*, 1884, p. 270.

conclusión a la que llegó en sus estudios sobre la población de la ciudad: "Si consideramos al indio desde que nace, y aun antes de nacer, no vemos otra cosa que una serie de miseria y de abyección (...) Los datos estadísticos, por imperfectos que hayan sido, han dado fuerza y valor a la opinión, que para mí es un hecho de que la raza indígena se debilita y decrece a la vez que se vigoriza y progresa la raza blanca. Este hecho está en perfecto acuerdo con las leyes de la naturaleza".⁴⁰

A tono con esta creciente insistencia por parte de los miembros del Ayuntamiento en destinar recursos para sanear los "muladares" que estaban hacia las orillas de la ciudad, Rivera Cambas alerta sobre la amenaza de que este otro tipo de gente *non grata* se instale en la ciudad, y García Cubas recomienda que se eliminen aquellas zonas sustituyéndolas por árboles.

En cuanto a la distribución de agua potable, sobre la que existían muchas quejas, en 1881 se desarrolló un plan que consistió en entubar las aguas potables de la ciudad, procediéndose a la compra de tubos en Glasgow, Inglaterra. Con el fin de hacerse de recursos para ello, el Ayuntamiento obtuvo las ganancias de la venta del edificio de la ex Acordada, y al año siguiente, el Monte de Piedad le concedió un préstamo. Sin embargo, las cosas iban bien sólo en apariencia porque, como apunta Rodríguez Kuri en su interesante trabajo sobre los servicios públicos y los gobiernos locales, el fracaso de los distintos proyectos para dotar de agua a la población de la ciudad de México en este lustro tiene su raíz en el hecho de haber dado curso a un contrato que un particular propuso a la corporación municipal para arrendarle por cincuenta años el ramo completo de agua potable de la ciudad, incluyendo manantiales, acueductos, represas, tuberías, tomas y demás.

A pesar de las voces en contra, el contrato se llevó a cabo por parte del Ayuntamiento de 1884, para que al siguiente año la nueva corporación diera marcha atrás al acuerdo, acusando a la anterior de: "pasar sobre las prescripciones reglamentarias más claras y terminantes, con el fin de llevar adelante un asunto que contradice la ley, que condena la razón, que pugna con las facultades del Ayuntamiento, y que es manifiestamente contrario a la conveniencia de la ciudad [...] en el que el interés de lucro se opondría al buen servicio público".⁴¹

Sin embargo, de acuerdo con Rodríguez Kuri, esta postura del Ayuntamiento de 1885 no se da por motivos puramente doctrinales o de interés de cuerpo, sino atendiendo a los reclamos que se dan en distintos

40. García, *Apuntes*, 1870, p. 306.

41. Rodríguez, *Gobierno*, 1999, p. 171.

sectores de la población, en particular de la prensa que tuvo un papel central.

Lo mismo sucedía con las celebraciones. Todas estas transformaciones materiales de la ciudad, que son a la vez modificaciones de las formas de vida de sus habitantes, deberían de exaltarse junto con los días consagrados a la nación. Por ejemplo, para la celebración del día de la Independencia el 16 de septiembre de 1883, se programó elogiar también el avance de las obras de conducción de agua potable a la ciudad y la apertura de la calle de 5 de mayo (véase imagen 10).

Esos días de "celebración cívica y del progreso material" iniciaban con gran estruendo, repiques de campana, dianas tocadas por bandas militares y hasta cañonazos para llamar la atención de la población. Luego venían los desfiles de artesanos, empleados del gobierno y estudiantes; más tarde las inauguraciones de obras públicas junto con discursos y poemas dedicados tanto a la nación como al progreso. Esos días de emociones tan fuertes culminaban con las citas para escuchar música selecta en los paseos públicos y con la retirada de los agradecidos ciudadanos que se irían a descansar y alistarse para la jornada laboral del siguiente día; claro, no sin antes comentar las enseñanzas morales y cívicas que transmitieron sobre todo los discursos y las declamaciones del conjunto de la jornada. Esto hacían los liberales convencidos, sin embargo, lamentablemente para ellos, los liberales eran una minoría de los habitantes de la ciudad de México; la mayoría, la muchedumbre a la que hacía referencia Altamirano, era atraída además por la música y el baile, la comida y la bebida, y tenían maneras propias de realizar sus celebraciones.

Las fiestas "cívicas" y de celebración del "progreso", según podemos ver en la imagen 1, se realizaron en el Zócalo incluyendo elementos de las fiestas tradicionales y juegos, además de bebida y comportamientos licenciosos, de acuerdo también con crónicas que continúan hasta inicios del siglo XX. ¿Cómo se dio este proceso? ¿Eran los intelectuales liberales los que encabezaban estas celebraciones después de bajar del podio o soltar la pluma? Seguramente no. Se trata más bien de que la élite aceptaba la inclusión de estos componentes como una necesidad de garantizar que las fiestas cívicas y de culto al poder fueran concurridas y atractivas para la mayoría del pueblo; es decir, tenían que aceptar algo que la población les imponía por fuerza, algo con lo que doctrinariamente no estaban de acuerdo.

La ciudad, el Zócalo y la fiesta

El ambiente festivo en el Zócalo se proyectaba desde la plaza principal hacia otros lugares. En cualquier domingo común y corriente se podía ob-

servar el trajín del transporte, incluidos coches y tranvías, partiendo del lado sur de la plaza hacia diversos destinos de la ciudad y alrededores a los que la población solía trasladarse de paseo, descanso y diversión (véase imagen 11).⁴² De los usos sociales de este espacio hemos destacado de manera particular los festivos que, aunque de manera más escasa, también aparecen explícitamente en fotografías de la época, algo eclipsados entre el mayoritario universo de vistas arquitectónicas y urbanas. Esto tiene una razón de ser: las fiestas y diversiones populares eran para Altamirano, como para muchos liberales, un infierno de condena alejado del cielo cívico: "En cuanto a (...) las reuniones sociales [...] el espectáculo del Zócalo es uno mismo desde que Trigueros plantó los arbolillos que hoy le dan sombra. ¡Siempre la gente dando vueltas alrededor del quiosco o en el cuadrilátero, como los condenados de Dante en los círculos del infierno! Una que otra vez se alza una tienda y se pone un café. Esto dura un mes, el de noviembre; siempre que un regidor joven en el Ayuntamiento no tiene otra cosa que discurrir para amenizar la enervante monotonía de aquel paseo desabrido".⁴³

La utilización de estos conceptos con impuestos -cielo e infierno-, aparece en otras crónicas de la época para designar al Zócalo como el paraíso modernizado y los arrabales de indios como el infierno tradicional. Nuestra lectura de las crónicas de Ignacio Manuel Altamirano nos muestra a este autor, como a sus pares liberales, condenando constantemente los comportamientos de "la muchedumbre". Sin embargo, a pesar de tan severas críticas y planes, la fiesta continuó, con todo y quema de Judas (véase imagen 12).

En 1914, un antiguo y respetado miembro del Ayuntamiento insistía todavía en un proyecto para modificar la plaza principal, quejándose de que "hoy en día se admiten en el recinto de la plaza, y en determinadas fechas, 'puestos' y vendimias de aspecto sucio y horrible, a 105 cuales, transformada la plaza, no se les daría cabida, porque son nuestra vergüenza".⁴⁴

Como ya se reseñó, aunque hubo una campaña para evitar cierto tipo de diversión durante las fiestas populares, éstos eran recurrentes durante las celebraciones cívicas -caballitos, circo, magia, fuegos artificiales- y otras muchas estuvieron presentes e incluso fueron promovidas por el poder, aunque fomentaban su desplazamiento hacia otros espacios menos centrales. Otras prácticas que se trataban de impedir a toda costa, como la bebida y la comida callejera, se impusieron en pleno Zócalo capitalino a pesar de todas las restricciones.

42. Véase Aguayo, "Ferrocarriles", 1998, pp. 187-199.

43. Altamirano, "La vida en México", 1880, en Altamirano, *Obras*, 1986, pp. 82-83.

44. Galindo, *Plaza*, 1926, p. 87.

Las explicaciones a estos procesos se pueden hacer en distintos sentidos no necesariamente excluyentes: bien porque los permisos dejaban dinero al Ayuntamiento, bien porque era algo que se le imponía a la élite y, también, la razón menos explorada en este artículo, porque en este insistir se daban elementos de índole clasista contra la élite liberal. La primera, para el caso del comercio y como hemos apuntado aquí, reside en que los combates del Ayuntamiento contra prácticas seculares de los habitantes, arraigadas y vigentes en la medida en que significaban una fuente de vida para muchos de ellos, tenían como límite la permisividad de las autoridades para hacerse de recursos. Las personas que vendían entretenimiento, comida o bebida en el Zócalo se rebelaban contra la política impuesta por los liberales decimonónicos no sólo por costumbre, sino porque estaban imposibilitados de pagar las rentas que hubieran tenido que pagar en mercados, y seguramente también porque obtenían mejores ingresos en el Zócalo. Por otro lado, los puestos y las diversiones con los que la élite no estaba de acuerdo en principio dejaban recursos a más de uno, por eso "el Ayuntamiento nunca obtuvo victorias definitivas o irreversibles".⁴⁵

Otra explicación es que, independientemente de las prohibiciones, al existir una postura de fuerza de la población, las autoridades tenían que ceder, lo cual es claro en la forma en que se hacen las celebraciones cívicas, pues con sólo discursos y otras manifestaciones oficiales, las fechas de la nación dejarían de tener el atractivo que en efecto tuvieron y siguen teniendo.

Finalmente, la plaza, a pesar de las transformaciones que sufrió, tendientes a expulsar a los habitantes de menores recursos, siguió siendo punto de referencia obligado.⁴⁶ La mayoría de los habitantes de la ciudad de México, con todo y las reiteradas prohibiciones de que en este espacio recrearan sus relaciones sociales, insistentemente volvían a la plaza para hacerla suya aunque fuera momentáneamente. El propio 15 de septiembre, durante el siglo XIX, como ya señaló Alejandra Moreno Toscano, no consistía en una ceremonia impuesta ritualmente, pues su origen arranca de una lucha popular.⁴⁷ Una referencia a este sello clasista de las festividades se puede observar en una lectura de la crónica de ángel de Campo, "Los peligros del grito",⁴⁸ en la que "los rotos" sufren toda clase de maltratos y despojos de parte del bajo pueblo que asiste.

La mayoría de quienes han abordado los estudios de la "modernidad" o de las fiestas ciudadanas tienden fácilmente a dejarse llevar por las in-

45. López, *Ciudad*, 1985, p. 111.

46. Véase Ribera, *Plaza*, 2002.

47. La gente va a celebrar a la plaza la resistencia del pueblo contra el invasor de 1847 y la entrega de las autoridades, especialmente las municipales. Véase Moreno, *Trabajadores*, 1984.

48. Campo, *Semana*, 1991, pp. 132-135.

tenciones de la élite, por los discursos de los intelectuales liberales, dejando de lado esta persistencia de los desposeídos en sus formas de vida y diversión, que claramente podemos encontrar en diversas fuentes.⁴⁹ Por eso se hace necesario desarrollar investigaciones que, acudiendo y analizando, entre otros documentos, a las imágenes, tomen en cuenta las acciones y planes de distintos grupos sociales, que muchas veces generan situaciones conflictivas.

Este asunto no carece de limitantes. En el caso de las fuentes gráficas, aunque no exclusivamente, la mayoría de las imágenes que sobreviven, o incluso la mayoría de las que se crearon en su momento, corresponden a este discurso de progreso y modernidad generado por el poder. No se trata únicamente de que muchos fotógrafos compartieran este punto de vista, sino, sobre todo, que el mercado para estas imágenes demandaba este tipo de vistas. Sin embargo, independientemente de esta situación, existen circunstancias en las que, en la medida que las cámaras captan escenas que no son totalmente controladas por los fotógrafos, aparecen procesos que nos pueden ayudar a descubrir aspectos interesantes en nuestras investigaciones.

Por otro lado, las fotografías tienen una limitante clara en sus posibilidades para enterarnos de los procesos sociales. En nuestro caso, vemos en ellas instalaciones, formas de vestir y hasta comportamientos no aceptados por la élite, pero no sabemos los objetivos e ideas que existen tras eso que percibimos superficialmente. Por eso un trabajo histórico con imágenes debe recurrir a la construcción de otro tipo de fuentes que puedan hacer más ricas nuestras explicaciones más allá de lo que se conoce como una lectura de imagen. La incorporación de fotografías en la investigación histórica tiene todavía un largo camino por recorrer, donde tendrá un papel central el estímulo a la conservación y rescate del patrimonio fotográfico, la creación de catálogos sólidos en los acervos y la construcción de metodologías para el análisis de la imagen como fuente. Sólo con más trabajos y mayor reflexión y discusión sobre estos tres aspectos ampliaremos las bases documentales, teóricas y metodológicas que nos permitirán seguir proponiendo y ensayando explicaciones más complejas a los procesos sociales que busquemos historiar, considerando estos vestigios visuales de los últimos dos siglos.

49. En su estudio sobre Orizaba, Ribera Carbó se aleja de este espejismo liberal y afirma que el poder se esmera en modelar el espacio urbano de acuerdo con sus intereses, en especial las plazas, que son símbolo desde donde la burguesía expresa su dominio. Ribera, *Herencia*, 2002, pp. 10 y 294.

Archivos

AHDF (Archivo Histórico del Distrito Federal).

Libros y apropiaciones
de un espacio
urbano.

Fernando Aguayo y
Lourdes Roca

Bibliografía

- Fernando Aguayo, "Los ferrocarriles de Tacubaya" en Celia Maldonado y Carmen Reyna (coords.), *Tacubaya, pasado y presente* 1, México, Yeuettlatolli, 1998.
- Fernando Aguayo y Lourdes Roca (coords.), *Imágenes e investigación social*, México, Instituto Mora, en prensa.
- Fernando Aguayo, París García, Carlos Hernández, Felipe Morales y Lourdes Roca, *Revelando el rollo*, México, Instituto Mora, 2002, VHS.
- Ignacio Manuel Altamirano, *Obras completas V. Textos costumbristas*, México, SEP, 1986.
- Ayuntamiento Constitucional de México, Discurso pronunciado por el Dr. Manuel Domínguez, regidor 1º del Ayuntamiento Constitucional de México en 1880, al separarse del puerto conforme a la ley, el 1º de enero de 1881, Imprenta de Francisco Díaz de León, México, 1881.
- Ayuntamiento Constitucional de México, Discurso pronunciado por el Sr. Pedro Rincón Gallardo, regidor 1º del Ayuntamiento Constitucional de México en 1881, al separarse del puerto, conforme a la ley, el 10 de enero de 1882, Imprenta del Comercio de Dublán y Cía., México, 1882.
- Ayuntamiento Constitucional de México, Reseña leída por el presidente municipal en nombre de la corporación que funcionó en 1882. Contestación del Lic. Guillermo Valle y discurso del C. gobernador del Distrito Federal, Imprenta de Francisco Díaz de León, México, 1882.
- Ayuntamiento Constitucional de México, Discurso leído el 1 de enero de 1884 por el C. Pedro Rincón Gallardo como presidente del Ayuntamiento de 1883, dando cuenta de su administración. Contestación del Lic. Guillermo Valle, presidente del Ayuntamiento de 1884, Imprenta de Francisco Díaz de León, México, 1884.
- Ayuntamiento Constitucional de México, Discurso leído el 1 de enero de 1885 por el C. Guillermo Valle como presidente del Ayuntamiento de 1884, dando cuenta de su administración. Contestación del C. Pedro Rincón Gallardo, presidente del Ayuntamiento de 1885, Imprenta de Francisco Díaz de León, México, 1885.
- Ayuntamiento Constitucional de México, Discurso leído el 10 de enero de 1886 por el C. Pedro Rincón Gallardo, dando cuenta de su administración. Contestación del C. Manuel González Cosío, presidente del Ayuntamiento de 1886, Imprenta de Francisco Díaz de León, México, 1886.
- Ángel de Campo, *La semana alegre*, México, UNAM, 1991.
- Desiré Charnay, "Mis descubrimientos en México y en la América Central" en *América pintoresca*, Barcelona, Montaner y Simón, 1884.
- Jesús Galindo y Villa, "La Plaza Mayor de la ciudad de México", *Magazine de Geografía Nacional*, núms. 7 y 8, julio-agosto de 1926, t. 11.
- Antonio García Cubas, *Apuntes relativos a la población de la república mexicana*, México, Imprenta del Gobierno, 1870.
- Hira de Gortári Rabieta, *Memoria y encuentros: la ciudad de México y el Distrito Federal (1824-1928)*, México, DDF/Instituto Mora, 1988, 3 tt.
- Adriana López Monjardín, *Hacia la ciudad del capital: México 1790-1870*, México, INAH, 1985 (Cuaderno de Trabajo, 46).
- María Teresa Matabuena Peláez, *Álbum. La capital de México, 1876-1900*, México, Universidad Iberoamericana, 2000.
- Alejandra Moreno Toscano, "Los trabajadores y el proyecto de industrialización, 1810-1867" en *La clase obrera en la historia de México*, México, Siglo XXI, 1984, vol. 1.
- Arnaldo Moya, "Los festejos cívicos septembrinos durante el porfiriato" en Claudia Agostini y Elisa Speckman (eds.), *Modernidad; tradición y alteridad. La ciudad de México en el cambio de siglo*, México, UNAM, 2001.
- John Mraz, *Ensayos sobre historia gráfica*, UAP, México, 1996.
- Eulalia Ribera Carbo, "La plaza pública como elemento de integración, centralidad y permanencia en las ciudades mexicanas" en *Los espacios públicos de la ciudad siglos XVIII y XIX*, México, Casa Juan Pablos/ICCM, 2002.
- Eulalia Ribera Carbo, *Herencia colonial y modernidad burguesa en un espacio urbano. El caso de Orizaba en el siglo XIX*, México, Instituto Mora, 2002 (Historia Urbana y Regional).
- Manuel Rivera Cambas, Manuel, *México pintoresco, artístico y monumental*, México, Nacional, 1880.
- Ariel Rodríguez Kurí, "Gobierno local y empresas de servicios: la experiencia de la ciudad de México en el porfiriato" en Sandra Kuntz Ficker y Priscilla Connolly (coords.), *Ferrocarriles y obras públicas*, México, Instituto Mora / El Colegio de Michoacán / COLMEX / IIH-UNAM, 1999.
- Guillermo Tovar y de Teresa, *La ciudad de los palacios: crónica de un patrimonio perdido*, México, Vuelta, 1992.
- José C. Valadés, *Orígenes de la república mexicana*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1982.
- Artemio de Valle-Arizpe, *El Palacio Nacional de México. Monografía histórica y anecdótica*, México, Imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores, 1936.
- Juan Pedro Viqueira Alban, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, México, FCE, 1987.

▶ 136

SECCION: *reportaje*

▶ 136

SECCION: *reportaje*

REPORTAJE A:

hermenegildo sábat

POR:

eduardo garaglia,
silvia perez fernández
y daniel ponce

FOTOS:

tony valdez



REPORTAJE A:

hermenegildo sábat

POR:

eduardo garaglia,
silvia pérez fernández
y daniel ponce

FOTOS:

tony valdez



¿Cómo fue su vinculación con la fotografía?

Comenzó cuando yo tenía veintiún años y pude comprar una Leica, una M2 con el Summitar. Esa cámara me acompañó con comodidad hasta 1969, en que me la robaron. La extrañé mucho, ahora tengo dos M3, que creo de algún modo es la culminación de la cámara Leica, de la cámara de 35 milímetros.

¿Por qué la culminación?

Porque a partir de ese momento creo que se ha involucionado en la fotografía; no en la fotografía, sino en la fabricación de cámaras que es diferente. Es decir, creo que la M3 es la culminación de la cámara en miniatura. La fotografía comenzó con muebles excelsos, de unas maderas excelsas también. Eso llegó hasta 1914 cuando inventan la Leica, que tuvo evoluciones impresionantes e imitaciones diversas.

Yo no sé si ustedes saben que cuando Hitler e Hiroito firmaron el Pacto, Hiroito hizo incluir las patentes de todas las cámaras alemanas y de todos los productos de audio. Para Japón, para Oriente, cincuenta años son segundos, instantes. No llegaron, pero en algunos casos me imagino que debe haber algunas cámaras similares a la Leica, pero no de ese nivel. Lo que noto ahora, es que esa involución se da porque las cámaras cada vez son más grandes, más pesadas, más incómodas y más *notorias*, es ese el asunto.

Aquello de Cartier-Bresson que era un testigo en puntas de pie, un intruso en puntas de pie, eso se terminó, salvo que siga usando una Leica, que además es una cámara silenciosa. Hay cámaras de 35 milímetros, incluso

japonesas, muy buenas: la Pentax, la Canon, la Nikon, pero...

Un amigo, Humberto Schejvitz, hablaba de la sensualidad de la Leica.

El punto es que yo me identifiqué con la cámara de 35 milímetros y con lo que significaba esa cosa que de algún modo divulgó Cartier-Bresson. No es el fotoperiodismo, sino el asunto de que la cámara podía ser un testigo de algo.

Ahora es únicamente apretar un botón y la cámara trabaja sola, es decir la parte individual del fotógrafo, en términos de cantidad, casi está en vías de desaparición. Lo que pasa es que hay gente que se resiste y hay gente que sigue dignificando la fotografía.

El otro día leí una cosa que me gustó por lo insólito. Cuando se murió Cartier-Bresson, Richard Avedon dijo que era el Tolstoi de la fotografía. Me gustó mucho eso porque es muy inteligente, porque era un hombre que estuvo en la guerra y en la paz.

En cambio, su antecesor de algún modo y su socio, Robert Capa, fue un caso diferente. Maravilloso fotógrafo, pero yo creo que este hombre se consideró inmortal. Había estado no sé en cuántas guerras; estando en Vietnam en la época de los franceses, no la de los yankees, le dijeron: -Mirá que ese campo está minado-. El tipo fue tranquilo y ¡pum! voló. El que lo despidió fue un comandante francés que se llamaba Jean Cogni.

A diferencia, Cartier-Bresson era un señorito, al extremo de que, en la biografía de Robert Capa, cuenta una cosa muy interesante. En

¿Cómo fue su vinculación con la fotografía?

Comenzó cuando yo tenía veintiún años y pude comprar una Leica, una M2 con el Sumitar. Esa cámara me acompañó con comodidad hasta 1969, en que me la robaron. La extrañé mucho, ahora tengo dos M3, que creo de algún modo es la culminación de la cámara Leica, de la cámara de 35 milímetros.

¿Por qué la culminación?

Porque a partir de ese momento creo que se ha involucionado en la fotografía; no en la fotografía, sino en la fabricación de cámaras que es diferente. Es decir, creo que la M3 es la culminación de la cámara en miniatura. La fotografía comenzó con muebles excelsos, de unas maderas excelsas también. Eso llegó hasta 1914 cuando inventan la Leica, que tuvo evoluciones impresionantes e imitaciones diversas.

Yo no sé si ustedes saben que cuando Hitler e Hiroito firmaron el Pacto, Hiroito hizo incluir las patentes de todas las cámaras alemanas y de todos los productos de audio. Para Japón, para Oriente, cincuenta años son segundos, instantes. No llegaron, pero en algunos casos me imagino que debe haber algunas cámaras similares a la Leica, pero no de ese nivel. Lo que noto ahora, es que esa involución se da porque las cámaras cada vez son más grandes, más pesadas, más incómodas y más *notorias*, es ese el asunto.

Aquello de Cartier-Bresson que era un testigo en puntas de pie, un intruso en puntas de pie, eso se terminó, salvo que siga usando una Leica, que además es una cámara silenciosa. Hay cámaras de 35 milímetros, incluso

japonesas, muy buenas: la Pentax, la Canon, la Nikon, pero...

Un amigo, Humberto Schejvitz, hablaba de la sensualidad de la Leica.

El punto es que yo me identifiqué con la cámara de 35 milímetros y con lo que significaba esa cosa que de algún modo divulgó Cartier-Bresson. No es el fotoperiodismo, sino el asunto de que la cámara podía ser un testigo de algo.

Ahora es únicamente apretar un botón y la cámara trabaja sola, es decir la parte individual del fotógrafo, en términos de cantidad, casi está en vías de desaparición. Lo que pasa es que hay gente que se resiste y hay gente que sigue dignificando la fotografía.

El otro día leí una cosa que me gustó por lo insólito. Cuando se murió Cartier-Bresson, Richard Avedon dijo que era el Tolstoi de la fotografía. Me gustó mucho eso porque es muy inteligente, porque era un hombre que estuvo en la guerra y en la paz.

En cambio, su antecesor de algún modo y su socio, Robert Capa, fue un caso diferente. Maravilloso fotógrafo, pero yo creo que este hombre se consideró inmortal. Había estado no sé en cuántas guerras; estando en Vietnam en la época de los franceses, no la de los yankees, le dijeron: -Mirá que ese campo está minado-. El tipo fue tranquilo y ¡pum! voló. El que lo despidió fue un comandante francés que se llamaba Jean Cogni.

A diferencia, Cartier-Bresson era un señorito, al extremo de que, en la biografía de Robert Capa, cuenta una cosa muy interesante. En

1936 cuando se formó el *Front Populaire*, el Frente Popular, había una manifestación impresionante, iban los tipos de la fábrica Cartier de telas, entonces dice que ese día Cartier-Bresson no apareció; era un señorito con costumbres de señorito.

En cambio, Capa era un hombre que nunca vivió en su casa, siempre en hoteles, un tipo que no se preocupó nunca, porque consideraba que su presencia siempre iba a ser efímera, y así pasó. Pero este hombre, en aquella biografía, cuenta que él estaba con un individuo, un redactor de *Times* en París, inmediatamente después de la guerra. Y un día, en el hotel, vieron pasar a Ingrid Bergman; entonces, entre los dos, le escribieron una carta invitándola a cenar. La carta esa fue tan persuasiva y tan convincente que esta mujer deliró y se agarró un metejón brutal. Y él no quería hacer vida, digamos, convencional, no voy a decir burguesa. Pero esta mujer quedó tan indignada con el amor, que al final largó al marido, fue y se casó con José Selín. Pero la causa fue Robert Capa. Ella estaba filmando en Hollywood una película basada en una obra de Erich María Remarque, que se llamaba *Arco de Triunfo*. El tipo la acompañó, pero se aburría como loco porque él quería estar en las guerras. ¿Qué tenía que ver Hollywood con las guerras, más allá de que las filmasen de manera diversa? El tipo se pudrió y se fue, y la dejó a esta mujer que era un volcán hirviendo.

Bueno, no sé, toda esas cosas a mí me afectaron mentalmente. No digo que yo haya salido a hacer eso, ni que soy sucedáneo...

No fue a buscar a Ingrid Bergman...

(Risas) No, nada por el estilo, pero me gustaba mucho todo eso. En este continente la gente que trabajó mucho en ese sentido, en el sentido de fotorreportaje, fueron los brasileños, la revista *O Cruzeiro*. Hacían ese tipo de reportajes, mandaban gente por todo el mundo. Yo conozco un fotógrafo, es amigo mío, de origen dinamarqués, es de Porto Alegre y vivió casi siempre en Río de Janeiro. Extraordinario fotógrafo. Lo vi en marzo y lo habían contratado desde Portugal para que hiciera un libro sobre Portugal. Y tiene costumbres de Cartier-Bresson, tiene una forma de mirar y tiene el dedo muy rápido... Porque hay que tener las dos cosas. Era eso lo que tenía Cartier-Bresson, no lo del instante decisivo ni nada por el estilo, tenía un dedo rapidísimo.

¿Qué fue primero: el dibujo, la fotografía, la poesía?

El dibujo. Yo empecé a escribir hace pocos años, escribí cuando la dictadura. La dictadura a mí me sirvió para varias cosas.

¿La dictadura favorece la metáfora, como decía Borges?

Sí, claro. Yo me refugié un poco en eso y saqué un librito que se llamaba *Pabellón de los héroes*. Ahí contaba cosas, y después hice este otro que salió hace un año y pico, que se llama *Poemastros*.

Traje un libro que se llama Scat. Y hay poemas excelentes, evocativos; también tuvo

una colaboración, recuerdo, en un libro con Girri...

¡Ah! Pero... ¡Maravilloso!

...en ese caso no era suyo, pero su amor por la poesía viene...

¡Uh! Pero Girri, además era un tipo... Lo extraño mucho, nos juntábamos todos los jueves; iba a la casa de él. Un personaje realmente maravilloso, porque era la mezcla perfecta del poeta que vivía encerrado y después era el porteño reo para todo, era un tipo fantástico.

Así que en principio el dibujo, siempre el dibujo.

Claro, porque aparte yo tengo el nombre de mi abuelo que se llamaba Hermenegildo, que nació el día de San Hermenegildo, el 13 de abril. Yo no conozco el santoral pero ese día sí lo conozco... Y el santoral de mi día. De algún modo mejor que me hayan puesto Hermenegildo porque los santos de mi día son Zenón y Agripina.

Ahora que evoca a su familia, en ella hay un poeta destacado.

Carlos Sábat Ercasty, era mi tío abuelo. Carlos, un gran poeta, actor, que vivió escribiendo, murió de noventa y cuatro años y escribió hasta el último día. Era un hombre con una apariencia genuina, no impostada de poeta. Todo le quedaba bien y murió como corresponde, muy pobre. Él donó toda su biblioteca, una biblioteca imponente, a la Biblioteca Nacional. Murió en plena dictadura urugua-

ya, lo querían velar en la universidad y no lo dejaron.

Pero yo conozco dos detalles que muestran que él vivió como un poeta. Él fue durante un tiempo con cuñado de otro poeta, Julio Herrera y Reissig, que estaba casado con Adelina de la Fuente. Carlos se casó con Lilianna de la Fuente, sabiendo que ella estaba tísica y que se moría; se casó para cuidarla. Pero se casó, no convivió, esas cosas las hace un poeta nada más. Y la otra es más graciosa: vivía frente a un convento de monjas, y escribía unos poemas oníricos muy cargados de imágenes. Entonces, ¿qué hacía? Agarraba una piedra, la cubría con un poema y se la tiraba a las monjas, que lo esperaban y se peleaban para agarrarlo en la azotea de enfrente. Claro, era el diálogo que tenía con esas monjas.

Es una cosa curiosa porque, además, bueno o malo, no interesa, él influyó sobre Neruda. El segundo libro de Neruda está dedicado a Carlos, pero Neruda le enviaba libros que nunca publicó. Yo ahora colaboré en un libro que se acaba de publicar en Santiago de Chile que se llama *El Bacalao*, que era el sobre nombre con que lo denostaban a Neruda. Yo nunca leí un libro con tantos insultos, impresionante, yo me quedé, realmente no sé cómo decir.

¿Insultos hacia Neruda?

Pero impresionante, de sus colegas poetas. Nadie es perfecto, Pablo era un hombre interesado, de eso no cabe ninguna duda. Hace cuatro años me invitaron e hice una exposi-

Louis Armstrong, (Satchmo).



ción en la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile y a la inauguración fue un colega, otro escritor, que me invitó a ir a Isla Negra, a la casa de Neruda, que queda muy cerca de Santiago. Lo que importa en esa casa, es cómo se ve el mar, está prácticamente pegada al mar. Ahora, las cosas que hay adentro... Esos mascarones de proa... Pero yo me imagino que Neruda... Me acuerdo que André Gide decía soy un actor de mí mismo, pero me represento muy bien.

Eso quiere decir que actuaba de Neruda, trabajaba de Neruda.

Pero Neruda, era un tipo que, por ejemplo, le gustaba esa cosa naranja que está ahí: "¿Qué lindo". "¿Pero don Pablo, lléveselo". Yo estoy seguro que gran parte de esas cosas que estaban en la casa, fueron conseguidas así. ¡Qué lindo che! (risas), ¿a ver?

Es una M3. Salió antes que la M2 y venía pensada para 50, 90 y 135 milímetros. Y este es un adaptador, porque el lente normal en las M3 es el de 50 milímetros. Como tiene puesto uno de 35, lleva el adaptador.

Pero es muy luminoso. ¡No, la óptica esta es...! ¿Este es el fotómetro, no? La mía, la que yo tengo tiene el fotómetro incorporado. Es una M6.

Con esa calidad óptica y en pequeño formato, me siento más cómoda con una Rollei 35. Tiene el tamaño de un paquete de cigarrillos y viene con un Tessar retráctil.

Yo me acuerdo que la Rolleiflex, también te-

nía un adaptador que se podía poner para sacar fotos de 35. Hay también, montones de aparatos y lentes Leitz que son extraordinarios.

¿Es lo mismo estar dibujando que estar fotografiando? ¿Es otra cuestión? ¿Cómo se siente?

Yo mayormente ni dibujo ni pinto delante del artista, es esa la diferencia. Todo lo que yo hago es, bien o mal, pura imaginación. En cambio con la fotografía tengo que observar y mirar, entonces la diferencia de actitud es esa.

Yo recuerdo una foto suya de Armstrong riendo con una especie de babero y después un dibujo de Armstrong con cuernos, como un demonio.

Eso está en Scat.

Sí, ahí lo tengo. Me gustaba cómo esos dos planos...

Esa foto la publicaron en una revista de Río de Janeiro en la tapa. Me la pidieron y me pidieron que explicara como era que la había sacado y yo me acordaba, incluso en la nota le puse f:4/15. Y este carioca no entendía y le expliqué: "Es la apertura del diafragma y la velocidad". Y le conté por qué se rió tanto este hombre. Esas cosas que pasan en las conferencias de prensa, la gente hay veces que es tonta y hace preguntas giles ¿no? Entonces un individuo preguntó, o dijo: "¿Qué lástima que se haya muerto Bunny Berigan", que era otro trompetista de jazz

que murió reventado por el alcohol a los 32 años. Y entonces Armstrong le contestó: - "¡Qué lástima que se muera cualquiera!" Entonces se rió y en ese momento ¡pum! hice así.

También hay una de un pianista que está como peinándose el bigote...

¡Ah! Es Earl Hines.

Siempre pensaba, si alguna vez lo veo a Sábat le voy a preguntar cómo llegó hasta acá, porque parecía una foto muy íntima... Estaba en el camarín antes de salir a tocar, así fue la cosa.

Después hay una de Ellington, con un retrato de Washington atrás.

Fue el día en que este hombre estaba tocando en la embajada. Ya lo habían hecho una serie de músicos: Oscar Alemán, que a ellos les gustó mucho y aparte lo conocían, y otras personas, hasta que al final lo llevan a Ellington, el tipo estaba tocando, componiendo. Además, en esa circunstancia, hubo una cosa de algún modo grotesca. El tipo estaba tocando, había como una especie de tarima y, encima, el piano. Al costado estaba el padre de este muchacho Fernando Peña. Se llamaba Pepe Peña, periodista deportivo, y estaba con una mujer, una cantante bastante buena que se llamaba Louise Blue. El asunto es que este hombre ¿qué hizo?, la agarró a Louise Blue, la puso encima de la tarima y entonces Ellington la tuvo que acompañar. Yo hice una nota en *Primera*

Plana que se llamaba "Mamá, me acompañó Duke Ellington". Una cosa vergonzosa, y en esa oportunidad, yo saqué la foto esa.

¿Cómo fue su paso por la revista Crisis? Trajimos una. Para muchos resultó el descubrimiento de la cultura latinoamericana, de autores, ilustradores, pintores... ¿Se acuerda que venía con una separata?

Sí, mirá, acá lo que pasó fue que el que diagramaba esta revista es este hombre ¿ves? Yo les cuento ésto porque es una cosa sensacional. Aquí dice Eduardo Russio Sarlanga. Se llama Eduardo Russio y era cuñado de Federico Vogelius. Veinte años antes de ésto, él trabajaba en *Clarín* y en esa época había un centrodelantero de Boca que se llamaba Jaime Sarlanga. Y este tipo se pasaba hablando todo el tiempo de Sarlanga, al extremo que le pusieron Sarlanga, y entonces resulta que él es conocido como Sarlanga. Si él se sacara este Sarlanga, nadie lo conoce.

Entonces él fue el que digamos, me vinculó. Realmente... (Hojea la revista)... Es interesante...

Yo le decía de un disco que tenía mi padre, al que le gustaba el jazz argentino, donde había un señor de pelo largo, como con un arco de un violín...

¡Ah! ¿Qué?, Hernán Oliva

Claro, guiando a un tigre y mi viejo decía "No sabés cómo toca este hombre", y a mí me fascinaba esa imagen, por esos lados me viene el conocimiento de parte de su obra.

Bueno, todas esas cosas yo las he hecho porque tenía ganas de hacerlas; yo nunca cobré por hacer esa tapa.

Creo que era de Trova...

No, esa se llamaba *Redondel*. Esas cosas las hacía y las sigo haciendo. Esta sociedad da muchas oportunidades pero en otro sentido es muy abusadora. A mí me gustan hacer esas cosas porque esas compañías de discos son muy pobres, hay que ayudarlas. Pero después hay cosas que muchas veces no he podido evitar, dibujos de políticos, que me son pedidos por interpósitas personas. Pero es el país en el que vivimos, no es un país imaginario, es real...

Como está tratando a los músicos ahí, se ve no sólo su gusto sino su libertad para hacerlo. Me acuerdo de otro disco donde está Bola de Nieve, que también era de una editorial...

Esa es uruguaya, el que saca ese sello es un músico uruguayo, de nombre armenio, que se llama Coriun Baronian, un músico digamos ya, de música concreta, un gran tipo, yo lo quiero mucho.

Hace tiempo me regalaron un libro suyo que eran todos dibujos sobre Martín Fierro. Se llamaba algo así como Siempre...

Siempre dije que te compré nuevo.

A propósito de esa etapa, que me imagino, la vivió como todos los argentinos, usted sin embargo maniobraba de alguna manera,

piloteaba alguna opinión ahí adentro de esas caricaturas.

El punto es que esa es la diferencia, cuando no se usan palabras. Si hubiera usado una palabra era boleta. Pero por supuesto además había, hay límites, que más o menos yo manejaba. Curiosamente, los dibujos más duros fueron publicados cuando todavía estaba la dictadura, *Las viudas* y esos dibujos salieron cuando todavía estaban los militares.

¿Vos tuviste alguna presión?

Una vez. No cuento esas cosas. Alguna gente que... Ha habido más disgustos para mí en democracia que con la dictadura, porque estos políticos de vigésima son tipos narcisones y vanidosos.

¿Se disgustaban también?

Y algunas veces por interpósitas personas yo me entero que no les gustan.

Por ejemplo el tomatazo en la cara de Menem...

Con Menem nunca me pasó nada, porque yo estoy seguro de que Menem es un hombre, no voy a hablar de él, un tipo del que yo siempre decía, que tenía cosas más importantes que el dibujo que yo hacía de él; estaba en otras cosas.

Pero sin embargo, para muchos, ese sillón, fue una opinión fuerte, y reflejaba la ambición que Menem tenía.

Incluso a mí me pasó algo muy concreto. Son las cosas que pasan acá. Para exponer en el

Museo de Bellas Artes, yo tenía que tener una designación o morir, una de dos. Entonces, este señor, Pacho O'Donnell, que yo no simpatizo con él, no me gustan los de ese tipo, tan vanidoso, tan pavo real, de alguna manera se portó bien conmigo. El tipo hizo que me concedieran un título muy dudoso que se llama Artista Emérito de la Nación.

Yo después fui al diccionario y, entre algunas acepciones, encontré que emérito quiere decir jubilado. Tiene también alguna cosa medio rimbombante, pero a mí el que me gustaba era el de jubilado.

Entonces, pasó lo siguiente: un día me llama este hombre, O'Donnell, y le pregunto qué significaba esa cosa, y me dice que consta de un diploma o una placa y 5.000 pesos, que en aquella época eran 5.000 dólares. Le dije que esos 5.000 dólares se los iba a dar a un ex-alumno mío que es médico en Jujuy, un tipo que abandonó Buenos Aires para irse a Jujuy, un valiente ¿no? Y me dice: -"Pero eso es una desatención con el Presidente". No, no es una desatención, es una atención mía con dineros que me dan a mí, con una persona que yo quiero.

Entonces, se hizo el acto ahí en la Presidencia. Me acuerdo que fue el día que juró el señor Domínguez como Ministro de Defensa. Después fuimos a la Secretaría de Cultura, ahí en la Avenida Alvear y Rodríguez Peña y a las diez de la mañana, más o menos, tomé cuatro o cinco champagnes congelados. El corolario fue que estuve una semana internado en el sanatorio Otamendi y no sabían qué tenía. Ellos no lo supieron, pero yo después

investigué: fue una reacción al alcohol nada más, me había bajado la presión y una cantidad de cosas; lo hablé con unos médicos serios.

Pero todo eso fue también como consecuencia de lo que significó haber tenido que darle la mano a Menem. Hice cuarenta y cinco, hice "la boba" de Dalessandro, hice todas para evitar eso, y ese día no pude. Y lo peor de todo fue que cuando estaba internado, Menem fue al cuartito donde yo estaba en terapia intensiva. Fue a visitar a un sobrino que estaba en el mismo cuarto y yo no me podía escapar.

¿Usted estudió con Grete Stern?

No, pero la conocí, y la quise y la quiero mucho...

De la obra de ella, ¿usted se identifica con los fotomontajes, que de alguna manera se acercan más al dibujo, o a su fotografía directa?

A mí me gusta más el trabajo de ella de los retratos. Lo otro era una cosa muy alemana, hay un extraordinario artista alemán, que a ver si me acuerdo el nombre, que hacía esos collages, que eran collages...

John Heartfield.

Es ese. Ella no, trabajaba directamente en el negativo, pero yo creo que tiene que ver con su capacidad de investigación, ¿no? Es curioso, porque el marido, felizmente tiene noventa y ocho años, Horacio Coppola, es de los pocos discípulos sobrevivientes de Kan-

dinsky, es algo realmente extraordinario. Esos retratos de Grete son fantásticos, incluso el retrato que me tomó a mí, lo sacó sólo con una lamparita, era un arte pobre...

Austero.

...Totalmente. Yo estuve en Uruguay en la casa de ella donde me sacó la foto, y era de una modestia realmente... La hija se portó muy bien conmigo, porque cuando yo sacaba la revista *Sección Áurea*, hablé con Horacio y le dije que quería publicar el retrato que ella hizo de Borges, que muy probablemente sea el mejor retrato que hay de Borges, y me dijo "Mirá, vas a tener que hablar con mi hija, pero mi hija es muy difícil". Me dió el teléfono, la llamé y le dije "Mire, usted me da ésto, hacemos la reproducción y yo se la devuelvo", cosa que hice. Silvia se portó muy bien. Murió hace poco.

Grete tiene aparte otros retratos notables: uno de Ramón Jiménez, el de algunas mujeres también muy interesantes, el de Iris Margara es muy bueno.

Últimamente predomina la tendencia de recuperarla por los fotomontajes, eclipsando, de alguna forma, el resto de su obra.

Ya va a venir lo otro. Yo creo que lo que pasa es que ahora hay una tendencia acá y en otros lados, muy probablemente que de acá haya sido copiada de otros lados, que hacen esa cosa que le llaman curadurías. Entonces, decidieron hacer eso, pero en los retratos de ella no se trata tanto de los modelos, sino de la calidad fotográfica.

Hay un fotógrafo uruguayo que expuso en el Centro Borges que se llama Robert Yabeck ¿lo conocen? Excelente retratista y él trabaja con Leica. Bueno, él vino acá y me sacó una foto a mí. Este muchacho me dijo que se iba a Nueva York y que conocía y había tratado varias veces a Irving Penn. Entonces, le dije "Mirá, te voy a dar un dibujo que yo hice a propósito de una foto de Irving Penn y quiero que se la des".

Y este hombre, Irving Penn, me contestó. Un gran gesto, porque éste es ya un hombre de ochenta y tantos años, que me dejó muy impresionado. Él, y el hermano también, que es un gran director de cine, hizo *Bonnie and Clyde* entre otras cosas.

A pesar de que Avedon es un hombre de extraordinaria sensibilidad, yo veo las fotos de Penn y me gustan más que las de Avedon. Éste tiene algunas fotos que son todo aquello del *American West* que son extraordinarias, porque convencer a esos renos que se metieran en el cuartito, sólo ese acto de persuasión ya es importante. Pero Penn es un tipo diferente, todos esos retratos en estudio, en el que ha metido a Stravinsky, Louis Armstrong, a Joe Louis, a Marcel Duchamp, esos retratos a mí me parecen magníficos.

Yo sueño con fotos... ¿Ustedes sueñan con fotos? ¿Sí? Yo con esa foto de ese dibujo que le mandé a Penn, he soñado repetidas veces, era una foto de Lester Young y Charlie Parker. Curiosamente en el libro está chiquita y en *Vogue* había salido en página entera. Sí, yo sueño con cuadros y con fotos, porque yo no soy un buen modelo para soñar, no me in-

duyo en mis sueños. Sé que hay diferentes formas de soñar, yo sueño en blanco y negro y en colores. No todos sueñan así, o no sé si la gente lo percibe, quiero decir, la imagen que yo he visto en blanco y negro la sueño en blanco y negro.

¿Recorre permanentemente a las fotos para dibujar?

En el caso del diario, todos los días.

Porque hay personas que da la impresión que usted las puede dibujar de memoria.

Yo no uso la memoria; tengo memoria visual, memoria auditiva, pero no confío en la memoria para eso.

Usted decía que la diferencia al fotografiar era observar...

Una forma de mirar.

Sí, pero por ejemplo en un retrato ¿qué busca? Porque cuando dibuja exagera o muestra algún rasgo. Cuando fotografía ¿es lo mismo?

Yo creo que sí, lo que pasa es que los retratos que yo he hecho han sido retratos sin previo acuerdo, han sido retratos en circunstancias, en conferencias de prensa, como la foto de Fidel Castro, que se se está agarrando la cabeza así, y sin embargo parece Fidel Castro. No sé, hablar de mí mismo, de esas cosas, no me siento cómodo, pero sí ciertamente, lo que creo es que para hacer un buen retrato fotográfico o dibujado, lleva cierto tiempo, es decir, lleva mucho tiempo conocernos nosotros.

Pero hay veces que surgen satisfacciones ¿no? Tenerlo adelante a Louis Armstrong no era una cosa de todos los días, uno va muy emocionado ahí y entonces la cámara sirve para actuar de otro modo.

¿Qué fue lo que lo emocionó de la contestación de Irving Penn?

Llegué a casa, saqué del buzoncito el sobre y ví que atrás estaba impreso el nombre de este tipo. Entré y procuré abrirlo con mucho cuidado, porque quería ver qué había. Era una tarjeta, y me alegró que este hombre se hubiera sentido tocado por el gesto mío.

He conocido fotógrafos así, fotógrafos y diseñadores, como Al Heach, dibujante del *New York Times*, gran caricaturista, gran dibujante, murió cerca de los cien años. Estábamos de viaje y pasábamos por la casa donde iban todos tipos personajes, de vez en cuando aparecían fotógrafos. Había uno que se llamaba Peter Vaas, un alemán, buen fotógrafo; estuve hablando con él.

Pero hay una diferencia que yo noto entre el fotógrafo de diarios o revistas y el fotógrafo de fotoclub. ¿Por qué? No lo sé. Yo me había acostumbrado, cuando trabajaba, primero mantenía siempre la misma película, Tri X, por ejemplo. Entonces iba por la calle y sabía exactamente como tenía que exponer. no necesitaba el fotómetro y no me equivocaba. Pero el fotógrafo de fotoclub casi llega, no sé, es muy diferente, yo he notado eso incluso con grabadores, la máquina de decir no. No sé si son estructurados o inseguros, o las dos cosas.

Pero ahora ¿qué pasa? Me acuerdo, he revelado, todo el tiempo que te llevaba, paciencia, ahora se aprieta se mide y ya está.

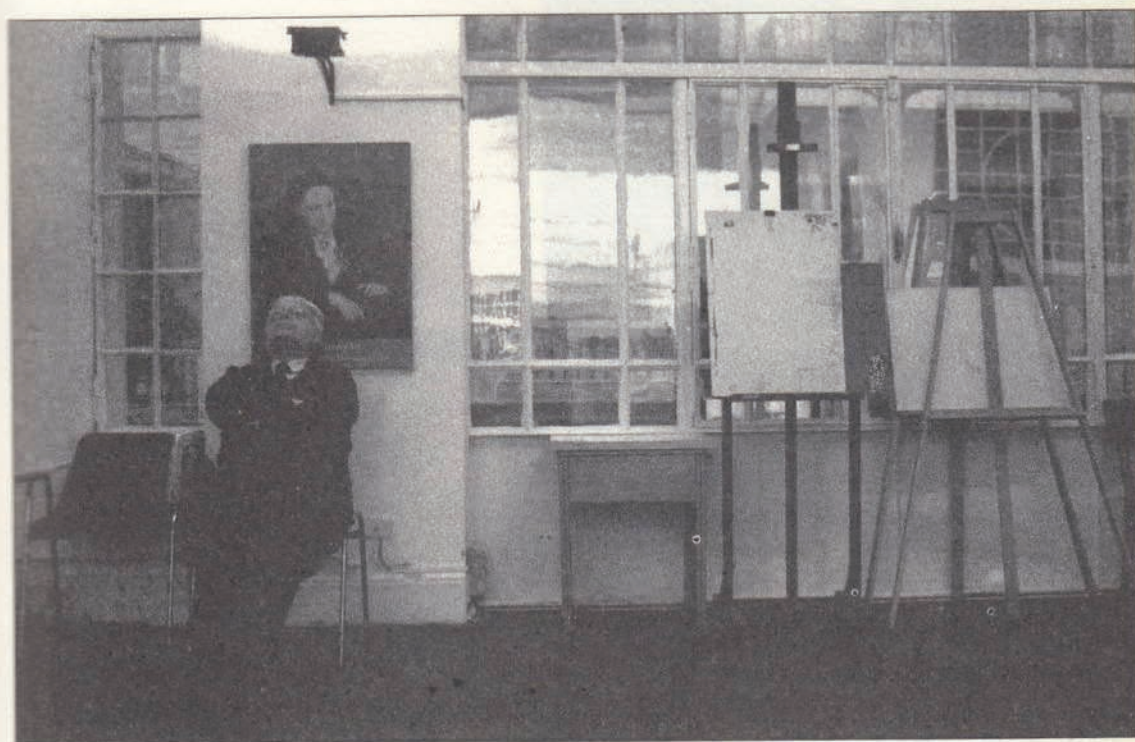
Pero hay una confianza distinta cuando uno trabaja con aquellos equipos de los que hablábamos.

Eso es lo que sucede, es muy difícil equivocarse con estas cámaras, incluso en condiciones supercríticas. Justamente estos días en que hay reverberación de la luz, que hay mucha neblina de noche, son días preciosos para sacar fotos de noche. Yo creo que tiene que haber una curiosidad de parte del que usa la cámara, no es meramente apretar el botoncito, cosa a la que ha llevado la globalización de la fotografía. Yo creo todavía en la transición, por eso al libro que yo saqué le puse de nombre *Imágenes Latentes*, porque imagen latente es la que vos sacás y no está revelada, es un término físico, pero tiene una connotación poética al mismo tiempo. El tema de la imagen latente para mí es muy importante.

En cambio, ahora se aprieta un botón y ya está. Pero la gente se equivoca también en esto: cree que si se equivocó en una, la puede repetir, y esas cosas no se repiten ¿está claro?

Perdoná que les cuente ésto pero es una asociación. Mi madre y mis abuelos eran de La Boca, yo soy montevideano. No estuve presente pero me consta que sucedió, allá en Montevideo. En Uruguay, durante un tiempo, hubo distintos gobiernos colegiados y todos los años tenía que jurar un nuevo presiden-

te. Un año le tocaba a un colorado que se llamaba Alberto Zuviría, y resulta que había un fotógrafo de un diario que ya no existe, *La Tribuna Popular*, y el fotógrafo era prácticamente un vago, un tarado, hijo del dueño. Entonces este tipo, como corresponde en ese caso, llegó tarde, y le dijo "Zuviría jure de nuevo porque si no mi papá me mata". Ese tipo de cosas extraordinarias, total el tipo no tenía ningún problema, hacía que juraba y chau. No lo hizo, le habrán conseguido la foto de otro diario.



▶ 150

TÍTULO: *las fotos*

SECCION: *cuentos*

POR: *rodolfo walsh*

PROLOGO: *miguel martelotti*



Rodolfo Walsh en la
década del '50.
Fotografías: gentileza
Roberto Baschetti.

MIGUEL MARTELOTTI: *Rodolfo*

La fotografía como testimonio, representaba para Rodolfo Walsh una realidad convincente, un sentimiento profundo y una síntesis precisa.

No se conocen muchas fotos de él cuando era niño en su entorno familiar, tampoco a lo largo de su vida y ninguna durante su clandestinidad, en la que usaba bigote, y se ocupaba obsesivamente de no mostrarse ante una cámara. Hay varias fotos durante sus visitas a Cuba y otras que se conocen a través de sus libros, o notas periodísticas.

Es en este contexto que para Rodolfo la imagen era un documento tan convincente, como el retrato del Che, fotografiado por Korda y levantado como bandera, o la ausencia del suyo por seguridad.

La muerte de su hija Vicki, el 29 de septiembre del 76 en un enfrentamiento con el ejército, representó un golpe tan profundo para Rodolfo que dejó de mirar fotografías,

a partir del dolor que le producía ver el retrato sonriente de ella en una foto 18 por 24, y que antes, tanta felicidad sentía al observarlo.

Sin haberla practicado, entendía el lenguaje sintético y testimonial de la fotografía, de lo contrario, no habría podido escribir el cuento "Fotos" en cuyo relato el ritmo se asemeja a la secuencia de una cámara fotográfica. Casi se puede sentir el obturador al leerlo, y ver en el numeral de la cámara los fragmentos secuenciados del 1 al 41.

Algo tenía de parecido Mauricio, personaje del cuento, con Rodolfo, en cómo arremetía contra los molinos de viento, su búsqueda, su prisa y su amistad incondicional.

"Apretás el disparador y... un imperceptible movimiento interior, un resorte que se mueve, que descubre una abertura y en el acto se cierra, pero por esa abertura, ese descuido del alma, entra algo insaciable y el

mundo entero se pone a vivir de nuevo, fresco, recién hecho dice Mauricio ¿no te das cuenta? El mundo está acá palmeando la Rollei, es cuestión de verlo. El campo cuando sale el sol, los tipos en el boliche jugando al codillo, una muchacha nueva paseando por la plaza, todas esas cosas que si no las agarrás de alguna manera, se te van para siempre". Fragmentos del cuento que Rodolfo con tanta precisión y poesía nos muestra en su mirada sobre la fotografía, y en su poder de representación.

El 24 de Marzo de 1977, un año después del golpe de estado, y un día antes de su secuestro y desaparición, escribe su "Carta abierta a la junta militar", testimonio que "quedará para siempre como una obra maestra del periodismo universal", según dichos de García Márquez, donde detalla las atrocidades cometidas por la dictadura, en un relato cuyas palabras producen imágenes, que se asemejan a un testimonio fotográfico.



Rodolfo Walsh.
Diciembre de 1967.
Fotógrafo: Pablo Alonso.

Ojos crueles

Año 1. Nro. 1

RODOLFO WALSH: *las fotos*

Del libro *Los oficios terrestres*,
de Rodolfo Walsh. © 1986
By Ediciones de la Flor S.R.L.
Buenos Aires, Argentina

1

—Niño Mauricio, vaya a la dirección.
El niño Mauricio Irigorri le tocaba el culo a la maestra, eludía el cachetazo y en el recreo cobraba las apuestas. Tenía una hermosa letra, sobre todo cuando firmaba "Alberto Irigorri" bajo las amonestaciones de los boletines. Don Alberto no reparaba en esos detalles. Estaba demasiado ocupado en liquidar a precios de fábula un galpón de alambres de púa que empezó a almacenar cuando la guerra de España. Ahora el alambre no venía de Europa porque allá lo usaban para otra cosa. "Gracias a dios", repetía Don Alberto, que por esa época se volvió devoto.

A fin de año la señorita Reforzo se quitó a Mauricio de encima con todos cuatros. ("Ese chico necesita una madre", comentó). Entró en sexto de pantalón corto y bigote. El de sexto era maestro y el niño tuvo que inventar otros juegos, con pólvora, desperadores y animales muertos. Tal vez se adelantaba a sus años y a su medio, y por eso no era bien comprendido.

—No te juntes con él —decía mi padre.

Yo me juntaba igual.

—¿Eh, Negro? —proponía Mauricio mirándome desde la esquina del ojo.

—¿Y si tal cosa? —protestaba yo.

—Hay que divertirse, Negro. La vida es corta. Mauricio pegaba una oblea, la oblea decía "Dios es amor", Mauricio la pegaba en la maquinita de preservativos, en el baño del "Roma".

2

No quiso entrar a la Normal porque era cosa de mujeres. Don Alberto lo mandó al comercial de Azul. Depositaba en él grandes esperanzas que nadie compartía. A los tres meses estaba de vuelta, elogiando al río y el cañoncito del parque. "También hay mucho comercio", dijo a modo de esclarecimiento.

Ese año me vine a Buenos Aires. Le escribí, no me contestó. En mayo tuve carta de Estela. Te estoy tejiendo un pulóver, aquí ya empezaron los fríos. Mamá, que a ella tampoco le gustan las tías, pero este año no hay más remedio, sos muy chico para ir a una pensión. ¿Y es cierto que estudiás latín? Ah, a Mauricio lo echaron. Yo veía las grandes pestañas de mi hermana Estela sombreando la carta. Las mujeres siempre lo quisieron a Mauricio.

3

Cuando empezaron a mermarle las botellas de guindado, don Alberto prefirió no tenerlo más de lavacopas. Entró de aprendiz tipógrafo en "La Tribuna". Por esa época

INAUGUROSE EL MEODUCTO
PRESIDENTE PERON
Asistió el Gobernador

Lo echaron.

—Un error lo tiene cualquiera— dijo Mauricio.

4

Diciembre y allí estaba en la punta de andén, haciéndose el distraído para no encontrarse con la mirada de mi padre. Me había sacado una cabeza de ventaja, pero esa ya no era su medida, ni los pantalones largos y el cigarrillo colgando del labio, sino el gesto de rechazo, de conquista y de invención con que probaba el filo del mundo y rebotaba, descubriendo siempre una nueva manera de lanzarse al asalto, como un revolver que agota su carga y luego se dispara a sí mismo, el cañón, el tambor y hasta el gatillo, quemado de furor y desmesura. Apoyado en un poste me miraba y su mano izquierda oscilaba suavemente a la altura del hombro en una especie de saludo.

Mi padre terminó de hablar con el jefe de estación, y sólo cuando todas las valijas estuvieron a mi lado y el peoncito esperando órdenes, se volvió hacia mí con los brazos en la cintura —una alta figura quemada por el sol, alta desde el chambergo hasta las botas— y yo sin saber si debía darle la mano o besarlo hasta que sacó de adentro una lenta sonrisa de metal y me puso la mano sobre el pelo.

En el trayecto a la camioneta, me crucé con Mauricio sin mirarlo.

5

—Dejaron la tranquera abierta: el toro se escapó. Corrieron los avestruces: así se ma-

tan los caballos. Cosas de gringo.

—Fui yo.

—Cosas de gringo bolichero —insistió mi padre moviendo suavemente el cabo del rebenque como un gran índice—. Ya te tengo dicho.

—Campo hay por todas partes —comentó después Mauricio.

Pero no un campo con media legua de laguna como aquél, no el campo donde andabas a lo pueblero, con las riendas sueltas, rebotando en el recado, con la escopeta en la mano, saliendo ensangrentado de los cardales, tiroteando las gallaretas, hundiéndote hasta las verijas en el barro.

Acordate: el cerro donde apareció el gliptodonte panza arriba, con la panza llena de agua llovida. Acordate: la noche en que no encontramos más que las riendas en el alambrado y tuvimos que volver a pie entre los juncos. Acordate: el espinel lleno de taralilas.

¿Campo como ése? Dónde, Mauricio, dónde.

6

Mauricio, a los quince años, mide un metro setenta y cinco, es campeón de bochas en el almacén de su padre, se acuesta con la sirvienta. Por un tiempo pareció que se iba a dedicar a la guitarra, pero su verdadera vocación es el codillo.

7

Agita una mano y se va.

Dobla una esquina y se va.

Ojos crueles

Año 1. Nro. 1

Salta a un carguero y se va.

Sonríe:

—Chau, Negro.

Y se lo traga el tiempo, la tierra, la gran inundación de la memoria. Circula clandestinamente en las historias del pueblo y de la familia. "No es malo, pobre", dice mi madre. "Tiene mala suerte". (Las mujeres, siempre). "¿Mala suerte al truco?", replica mi padre.

Lo han visto por el lado de General Pinto, trabajando en las cosechas de maíz o girasol.

Quiso ser boxeador en Bahía Blanca, y un negro le desfiguró la cara.

Gana un camión al pase inglés, lo pierde al siete y medio.

8

"Pasó por el pueblo", me escribe Estela, "sin saludar a nadie". Paró con un camión colorado frente al 'Roma' y a todos los que fueron a hablarle les dijo que estaban equivocados, que no los conocía. Únicamente conversó con el rengo Valentín, el lustrabotas. Valentín dice que preguntó por vos y nadie más, que se tomó una botella de cerveza y se fue. Venía del sur, iba para Buenos Aires, el camión estaba cargado de bolsas, eso es lo que dice Valentín. Mamá engripada, papá con mucho trabajo, la semana que viene hay un embarque grande de hacienda, de muy mal humor, dice que si las cosas siguen así habrá que degollar las vacas en el campo, que nadie sabe para quién trabaja, y otras cosas que no te

puedo repetir, a ver si escribís. ¿Así que te dieron un susto en zoología? Su hermanita le dijo, estudie los celenterados. P.D. Te podés figurar cómo se quedó don Alberto, está muy viejo, yo creo que esas cosas no se hacen."

9

Entre dos puntos de un campo existe una diferencia de potencial de un vol cuando al transportar un culón de uno al otro se pone en juego el trabajo de un yul.

Sieds, sieds, sieds, seyons, seyez, siéent. Imp.: Séyait, séyait, séyaient. Fut.: Siéra, siéront. Pr. Subj.: Siée, siéent. Ger.: Séyant. Lugones nació en 1874 en Río Seco y se mató en 1938 en el Tigre. Estaba desilusionado. ¿Eh? Tres valencias, una libre.

Sed nóstri mílites dáto sógno cum inféstis pílis procu...procucurrissent...

—Sobresaliente, Tolosa. ¿Qué piensa seguir?

—Abogacía, señor.

—Política, ¿eh? No olvide las musas. Nuestros grandes políticos llevan un tintero en el chaleco.

10

—Acordáte quién sos —decía lentamente—, y que todo esto va a pasar. La ciudad se muere sin el campo, y el campo es nuestro. El campo es como el mar, y las estancias están ancladas para siempre, como acorazados de fierro. Otras veces han querido hundirnos y el campo siempre los tragó: advenedizos sin ley y sin sangre, el viento de la historia se los lleva, porque no tienen raíces. Ahora nos

insulta por la radio, pero tiene que comprar el trigo afuera, porque este año nadie va a sembrar. Levanta la gente, pero no levanta las vacas. Las vacas no entienden de discursos. Llegará el día de la razón y del castigo, y entonces muchos van a sufrir. Hay que prepararse para ese día.

En el corral el polvo amarillo de las ovejas se alzaba como una profecía. Los perros descansaban su perfil heráldico en los portones. Mi padre tiró al suelo la última tarja.

—Setecientos cinco —dijo y el capataz asintió con una mueca de tierra.

La sonrisa de mi padre se hizo profunda como la intimidad del monte, se contagió a los dedos con que armaba sin mirar un cigarrillo, atento al presente del número y a la entraña del futuro.

—Estoy contento con vos —dijo sacando de la campera un billete de quinientos—. Tómalo, anda a divertirte.

Los guardé, en la galería me encontré con Estela, me parece que no hay con quién divertirse.

—No me importa nada —dice Estela—. Por mí que reviente —y se va a esconder a su pieza.

Nadie quiere pronunciar su nombre.

11

Volvió el tiempo de las ciruelas, y después el tiempo de las uvas, y el día de tomar el tren y mirar por la ventanilla el monte grisplomo que crecía en niveles simétricos, de las acacias a los álamos y los eucaliptos: cubiertas, torretas, un puente.

Navegaba, sin moverse, en el tiempo.

12
Cá-da-grá-no-dea-re-naes-un-ca-mí-no

6 10

En-el-de-siér-to — — — —

4 8 10

No me gusta.

Cada grano de arena en el desierto

Es un camino, cada — — — —

6 10

— — — — —

4 8 10

— — — — — cada ola un puerto?

6

Bosta.

destino

sino

vino

cierto

muerto

puerto

13

"...que le pongas un telegrama antes de tomar el tren, así te va a esperar. Que no te olvides que tenés que enrolarte, y que aquí no hay partida de nacimiento, así que vayás a la calle Uruguay y pidas un duplicado. Si me prometés que no vas a contar, te tiene reservado un regalo, el oscuro que te gustaba; Roque lo ha puesto mansito, come azúcar de la mano. Poné la cara de sorpresa. Mamá, que esa pensión no le gusta, que retires todas tus cosas y después tomás otra.

Que no te den bien de comer y pasás frío y que ésa no es compañía para vos. No sé como sabe todas estas cosas, a lo mejor las inventa. La plata no importa, dice. Yo no sé si te vas a enojar, pero los versos que me mandaste me parecen tan lindos que los hice publicar en "La Tribuna", y aunque salieron únicamente con tus iniciales (no me atreví a más) ya todo el mundo sabe que sos vos. Mamá se los ha aprendido de memoria y dice que tienen mucha "filosofía", para tu edad, pero a mí lo que más me gusta es eso que dice que la vida es difícil porque está llena de caminos todos iguales y uno no sabe por cuál agarrar, ¿es eso, no? Aquí todos bien, tuvimos varias heladas fuertes y el monte está todo pelado, se ve el cielo entre las ramas. El 9 de julio hay carreras en Atucha, corre el zaino de papá, ya hay apuestas, a ver si llegás a tiempo."

"P.D. Adiviná quién vino."

14

...Mauricio, que había vuelto, que al fin sabía lo que quería, que había bajado al fondo de sí mismo (dijo) y se había partido en diez pedazos y cada uno un dragón, y qué hacés Negro tanto tiempo, venga esa mano pajera, la de cosas que tengo para contarte. Se había estirado un palmo más todavía, y con esa pelambarrera robusta y las patillas largas y los ojos negros y hundidos, parecía Facundo, o un peluquero de historieta, o las dos cosas a la vez, pero más que nada Facundo cuando me estudiaba en silencio, astuto y sobrador, preguntándose que habría quedado de mí en todo ese tiempo y hasta qué punto podía contar conmigo.

—Me cagaron —dijo después—. Ahora todos están contentos. Pero vení que te saco una foto.

—¿Una foto? Estás loco.

—No te contaron —murmuró extrañado, y me pareció que por adentro echaba cuentas y se preguntaba como era que yo no sabía el hecho más notorio en la historia reciente del pueblo.

Pero enseguida me agarró del brazo, me hizo cruzar la plaza, caminamos por la Colón una cuadra, y casi frente a la Intendencia sacó una llave, abrió una cortina metálica y me empujó al interior de un negocio recién blanqueado que enseguida se empezó a llenar de luces, pero no eran luces como la de todos los negocios sino focos blancos y reflectores como hongos en las paredes y en el techo. Me sentó en un banquito contra un lienzo blanco, y entonces vi

la cámara, que parecía una cámara de cine sobre un soporte con ruedas, y Mauricio escondido detrás, asomando la cabeza por la derecha y luego por la izquierda, como un pájaro torciendo este foco y enderezando aquél, y acercándose y poniéndose la cara de tres cuartos de perfil, y luego su voz que salía de atrás del aparato:

—Sonría, boludito.

—Pero vos —exhalé—, ¿vos sabés sacar?

—Ella sabe —dijo Mauricio—. Apretás el disparador y chau.

15

Mauricio apretó el disparador y chau, salió yo, con un costado de la cara en estado gaseoso y los ojos como de vidrio aterrado. Esto, en el nuevo lenguaje de Mauricio, era un "efecto". Me consta que algunos de sus efectos evaporaron a las más notorias y robustas personalidades locales. Pero era cierto: el pueblo ahora lo aceptaba, estaba contento con él, dispuesto a olvidar sus errores de muchacho. Don Alberto, que al fin y al cabo puso el dinero, exhibía en su almacén retratos de sí mismo cada vez más grandes y satisfechos. "¿Han visto?", parecía decir. Mauricio era un hombre, era el mejor fotógrafo del pueblo, también es cierto que era el único, y yo comparecí ante la oficina enrolado con esa foto de estu- por que me mira ahora desde una libreta ajada entre sellos y colores patrios, la gran arma de la democracia, dijo mi padre bur- lonamente, recordando quizá la época en que el canto y la resurrección de los muer-

tos lo hicieron senador provincial allá por el treinta.

16

—¿Te das cuenta? Yo estaba viviendo para nada, corriendo de un lado al otro como si el mundo me persiguiera. De golpe me despertaba en Esquel o en Salta. Nunca sabía lo que iba a hacer al día siguiente. Me sentía muy libre, pero era falso. No era yo el que se movía.

—¿Qué era?

Mauricio se inclina sobre el billar, premeditando un bagre que después llamará un lujo.

—No sé, un nudo en la garganta, algo que me empujaba, me decía: "Rajá, pibe", y a la mañana siguiente me levantaba temprano, salía en ómnibus, a pie, como fuera. Una vez dejé en la cama a la gorda más linda de mi vida, otra vez mi única valija. Pero no estaba loco, sabés.

—¿Y ahora?

—Ahora es distinto. Todo me vino bien. Sin eso, quién te dice, el viejo no me compraba el estudio. Ahora estoy quieto, y los demás se mueven. —Me mira de reojo, desde la intención de un pase de bola inmutable en el paño—. ¿Comprendés, Negro?

Me parece que no quiero comprender, que Mauricio se propone algo más enorme que nunca y mientras dice "Raya" y cuelga el taco, vuelvo a verle aquella vieja expresión de buscar roña, una cosa anhelante que se le desparrama por las narices.

—Vení, vamos a divertirnos.

17

El pueblo se acaba enseguida cuando uno empieza a caminar. Mientras bordeamos e galpón del ferrocarril, Mauricio me dice "Son putas, sabés", y ya es tarde para volverme atrás. De la oscuridad viene una música rasposa, un árbol se hace a un lado y aparece una mancha cuadrada y blanca que es la puerta del rancho de doña Carmen. Mauricio entra pisando fuerte, alguien dice "Cayó piedra" y cuando paso yo hay un segundo de indecisión, pero el baile sigue.

Doña Carmen fuma en un rincón y oigo que le dice a Mauricio "Para qué lo traés a este pendejo", después vienen la madre y la abuela a quejarse, yo no quiero líos". Mauricio dice "Yo respondo" y la rodea a la vieja de jarana hasta que la cara barbuda y quemada de doña Carmen termina por abrirse en una sonrisa sin dientes y le dice a Rosa:

—Rosa, bailá con el dotorcito.

Bailo con Rosa que es la menor de las muchachas de doña Carmen y está llena de cosas que crujen debajo del vestido, pero después de unos tragos de ginebra o de vermú —porque ya no distingo— termina por parecerme linda, y entonces Mauricio muriéndose de risa nos empuja a una pieza donde hay un catre y cierra la puerta por afuera. Y mientras hago lo que puedo y Rosa me ayuda y pienso "Así que era esto", oigo como en sueños la voz de Mauricio que dice "Que se calle ese mamao", y después una de piñas.

Que me cuentan al día siguiente. El camionero dijo:

—Yo estaba antes—

Y Mauricio:

—Que se calle ese mamao.

Pero Mauricio había aprendido en Bahía Blanca con el negro.

Así que ahora le debo cosas que no se perdonan.

Al día siguiente mi padre no me habla.

—Se supo —me dice Estela al oído.

18

En secreto Mauricio se propone algo exorbitante: quiere ser un artista, dedicarse al Arte. Él, que no ha podido aprobar un año de secundario, que no lee más que historietas y furtivos libros de "educación sexual", que mantiene con el mundo una relación tan superficial como apasionada, se planta frente al mundo y con un gesto chiquilín de ferocidad enuncia que quiere completar la innumerada y terrible creación, y eso con algunas fotos sacadas en un pueblito del Ferrocarril Sur, en la República Argentina.

"Apretás el disparador y..." ¿Y? Vaya a saber. Parecía tan saludable, tan asentado, y ahora se le ha colado adentro algo irreparable. Un imperceptible movimiento interior, un resorte que se mueve, que descubre una abertura y en el acto la cierra, pero por esa abertura, ese descuido del alma, entra algo insaciable y destructor... ¿qué es?

—Mauricio, querido, ¿qué te pasa?

—Déjame, viejo, ya vas a ver. Esperáte que le agarre la vuelta a esto y te juro que el

mundo entero se pone a vivir de nuevo, fresquito, recién hecho.

—¿Qué mundo? Esas viejas, esas chicas de primera comunión que van a que le saqués el escracho con esos tules, esa estupidez, esos conscriptos...

—Eso es para vivir, pibito, ¿no te das cuenta? El mundo está acá —palmeando la Rollei que desde entonces siempre le vi colgada al pecho—. Es cuestión de verlo. El campo cuando sale el sol, los tipos en el boliche jugando al codillo, una muchacha nuevita paseando por la plaza, todas esas cosas que si no las agarrás de alguna manera, se te van para siempre.

—Es como agarrar el agua.

—¿Y vos no escribís tus versos? Se te ocurre una idea que te gusta y la sujetás para que no se vaya.

—¿Pero vos que ponés? Un artefacto mecánico, que no piensa, que no elige. Es como decías vos, apretás el disparador y la cámara hace lo demás. En eso no puede haber arte. Se ensombreció.

—Tomálo como un chiste —dijo con rencor. Estaba lastimado. De golpe volvía a tener la cara que tenía cuando era chico, cuando se lanzaba contra algo que lo rechazaba, ese gesto empecinado y dolorido al mismo tiempo.

—Mostráme algo —le dije.

19

Era la misma laguna en la que habíamos pescado y cazado, donde nos habíamos bañado y él se había perdido en un bote, el

mismo mundo acuático de garzas y de nutrias, de juncos y totoras.

Estaba atardeciendo, la emulsión había fijado para siempre aquellos reflejos inasibles, el claroscuro del crepúsculo, el agua y el viento, una olita subía y se quedaba petrificada sin regreso, un pato silbón no iba a llegar nunca a su nido en los pajonales, estaba fijo como un punto cardinal, letra de un alfabeto desconocido, los juncos negros en el contraluz se inclinaban como un coro, las nubes estiradas contra el horizonte parecían otra laguna más vasta, acaso un mar. Era una buena foto, por ser de un aficionado. Traté de imaginar como quedaría trasladada al sepia en el suplemento dominical de "La Prensa" con el título "La Oración". Y sin embargo...

¿Qué me inquietaba? El lugar yo lo conocía bien. Había sido tomada desde la loma que llamaban al Cerro, en el cuadro de la Noria. En aquella entradita que hacía el agua a la izquierda solíamos ir a linternear con los peones. En aquel islote lejano apareció una vez un paisano muerto.

No sé por qué ese sitio familiar me resultaba, de golpe, desconocido, un paisaje del que no se vuelve, porque ya es demasiado tarde y se está muy lejos. La oscuridad crece alrededor por segundos y el agua se vuelve cada vez más honda. Un lugar último, un espejismo del corazón, y en todas partes estaba escrita la muerte.

Vi la cara ansiosa de Mauricio.

—¿Qué te pasa? —dijo.

—Nada. ¿Es la primera que sacaste?

Ojos crueles

Año 1. Nro. 1

—Sí —ufano ahora que había sorprendido mi interés—. El año pasado, con una Kodak de cajón, así que figurate.

Traté de figurarme, pero no pude. Quería decirle que volviera, que no pusiera el pie ahí, que la noche, pero era demasiado absurdo. Estábamos en su estudio, brillantemente iluminado, y las otras fotos que me mostró eran solidariamente mediocres, empastadas, pretenciosas.

Qué trampa, Mauricio, qué joda.

¿No es como una cabeza, una cámara? Una cabeza insomne, la Gorgona que mira y paraliza.

20

Cosas para decirle a M.:

El arte es un ordenamiento que no está previamente contenido en sus medios.

En todo caso, si un ordenamiento así resultara artístico, el creador sería el creador de los medios.

Mr. Eastman es el verdadero autor de todas las fotos que se sacan con una Kodak.

Si el elemento natural no se puede subordinar o eliminar, no hay arte, como no lo hay en la naturaleza misma.

Por qué no te dedicás a la guitarra, vos tocabas lindo.

El goce estético es estático.

Integritas, consonantía, claritas.

Aristóteles. Croce. Joyce.

21

Mauricio:

Me cago en Croche.

Mauricio:

No, viejo, si ya caigo. El arte es para ustedes.

Mauricio:

Si lo puede hacer cualquiera, ya no es arte.

Mauricio:

Cómo querés que lo tome, Negro.

Mauricio:

No te preocupes, si ahora lo hago por morfar no más. Y por tenerlo contento al viejo.

22

—Debilidad general, le voy a recetar un tónico —dijo el doctor Ríos guiñándome un ojo—. La patria necesita soldados en la universidad tanto como en los cuarteles. Se avecinan tiempos, ¿eh? Perímetro insuficiente, la libreta a la salida, salúdeme a su padre. A ver el huevón que sigue —la fila de hombres desnudos avanzó un paso.

A Mauricio le tocó un regimiento en Neuquén, tuvo que dejar el negocio en manos del boticario Ordóñez, que se lo atendía dos veces por semana.

Un tipo sin imaginación —me comentó después—. Te saca una foto como si fuera una radiografía. Un accidente de tránsito, eso es un foto para él. La luz choca contra vos y rebota. Y los estragos del accidente, esa es la foto que el tipo te ha sacado. Viejo, yo no pongo el escracho para que me fusile un zanahoria de éstos.

Odoñez se reía:

—Un fotógrafo es un peluquero, un boticario, a ver si al peluquero o a mi se nos da por hacernos los artistas.

23

fotógrafo del regimiento, no te rías que no es chiste, vos no sabés como me la dieron al principio, porque a los tipos como yo los tienen junados desde la guerra de la Independencia. Me pasé los dos primeros meses entrando y saliendo del calabozo hasta que me salvó la Roli un día que me mandaron a limpiar el jardín del mayor que estaba limpio como una tabla, no sobraba ni faltaba un yuyito. Es así como te joden, te encargan algo que está hecho, y si te ponés a pensar te parece que estás loco. o si no te ponen en un punta del campo de centinela en el desierto y te dicen que no podés apolillar y que si aparece el enemigo tenés que tirarle, pero qué enemigo, viejo, si ahí no ha habido nunca un enemigo, y te pasás la noche pensando Soy un gil. Hasta que un día me avive y me dije Yo a éstos los voy a joder, y me presento al teniente, Mi teniente, quiero aprender a leer, y el tipo dice ¿Pero vos no sabías leer?, un día te vi leyendo el diario, y yo de digo Miraba las figuritas de los chistes, y el tipo dice por qué te presentás recién ahora, y yo le digo Por que me daba vergüenza, mi teniente. Así que entré en la clase de los analfabetos, todas las noches venían a sacarme del calabozo para ir a clase y podía estirar las piernas y cuando quise acordar el que se divertía era yo. Vos sabés qué plato, que te enseñen de nuevo, me sentía chiquito, eme a, ma, ele o, lo, y me moría de risa, Negro, por adentro, claro, y al principio me hice el difícil, no podía aprender a leer glo-bo aunque el teniente

dibujaba en el pizarrón un globo grande como una casa, y yo leía na-bo, y cuando el tipo se chinchaba me decía el fesa y le preguntaba Pero eso que dibujó, ¿no es un na-bo?, y los otros puntos se meaban de la risa. Pero después fue lindo porque empecé a entusiasmarme con la lectura y cada día leía mejor. Les saqué tres cuerpos de ventaja a los otros grasas, el teniente estaba emocionado, me ponía de ejemplo y les decía Miren a este que era más bruto que todos y ya caso lee de corrido, pero ¿qué te contaba? Ah los yuyitos del mayor, estaba sentado en ese jardín pensando que podía hacer, y ya iba a sacar un pino de una punta para ponerlo en otra punta, cuando aparece la hija, una pibita de doce años que era un budincito, y no sé que me dio que le dije Esperáte un cacho voy a buscar la cámara y te saco. Me patiné un rollo y la que salió más linda la amplié en el pueblo y se la di al mayor, que se puso tan contento, y desde ese día soy el fotógrafo oficial del regimiento. Un cacho que te muestro, este a caballo es el mayor, no, el de arriba, y estos son los grasas pelando la nieve, uno dieciséis por el reflejo, y esa es la burra Domitila, un quinientos de segundo, pateando a un grasa, y éstos son los indios. Te cobran diez mangos cada pose, veinte si es una mina, mirá que tetas, mirá al indio los poros en la cara, y no se dejan sacar más de tres o cuatro porque piensan que se gastan y que si los escarchás demasiado terminan en fantasmas. Mirá, pero mirá que venir a encontrarte acá, Negro, así que vas a ver a los

Ojos crueles

Año 1. Nro. 1

viejos, yo estuve de licencia por allá, acompañáme hasta el anden que el mío sale antes, sí, para Zapala.

24

Estela:

Que suerte, pero yo sabía que te ibas a sacar sobresaliente, y por las dudas le hice una promesa a la Virgen. Vos no creés en esas cosas, pero mirá cómo ayudó. Papá dice que Privado es lo más difícil y que ahora tenés el camino abierto y que vas a ser el abogado más joven de la familia. Yo lo mismo que siempre, casi no salgo, este mes fui a un baile en el club, pero ahí no se puede entrar desde que cambiaron la Comisión. Va demasiada "gente", sabés. ¿Sabés quién se casó? Tu maestra de quinto, la gorda Reforzo, se casó con el carnicero. Me ofrecieron el puesto, pero Papá no quiso, dice que él me paga el sueldo. Claro, no se trataba de eso, pero él no quiere transar con nada desde las últimas elecciones. Con el intendente no se saluda, cruzan de vereda cuando se ven. Hace meses que tendría que ir a Buenos Aires para comprar una esquiladora y un carpinterpillar, pero siempre lo posterga; no quiere leer los diarios ni prender la radio para no escuchar al que te dije. Eso sí, ahora viene mucha gente de allá a consultarlo, y se pasan horas hablando en el escritorio, a las mujeres no nos dejan meter baza. Tu amigo M. volvió hace una semana y enseguida tuvo una trifulca con Ordóñez. Fuimos al cine una noche, y no hizo más que hablarme del servicio militar; después quiso llevarme al

estudio y mostrarme las fotos que sacó, pero yo no fui porque era tarde.

P.D. Mamá insiste en que te hagas una escapada para su cumpleaños. Otra: quemá esta carta, por las dudas.

25

Paulina que incendia el pueblo.

Por la mañana cuando pasa rumbo al colegio con ese modo de caminar que aquí nunca se ha visto los tenderos se asoman a las puertas y las señoras que van al mercado la azotan con los ojos.

Por la tarde cruza la plaza en diagonal como un rápido cuchillo cortando un aire lastimado de espesas miradas y de intenciones que se quiebran en la cancel de la viuda de Grijera donde tiene pensión y refugio inabordable.

Así cunde en la iconografía de los baños del "Roma" y el "Australia".

Un viajante dijo conocerla en Pehuajó, y los otros se rieron.

Los domingos santifica la misa: por ella crece la feligresía.

Los chicos más audaces de quinto aceptan monedas para llevarle inútiles mensajes. Las madres no se explican que hayan ido a buscarla en otra parte:

—Habiendo tantas chicas preparadas en el pueblo, que ahora vigilan a sus novios y el hijo del intendente Bonomi ya no sabe si ama a la hija del doctor Pascuzzi, pero el Chevrolet de la intendencia suele aparecer como por casualidad, mañana y tarde frente a las puertas del colegio.

—No es para tanto —dice Mauricio—, lindas piernas, lindo culito, y un perfil con mucho porvenir, pero no tiene nada acá adentro. El otro día la saqué a bailar, no hablábamos de nada, a lo mejor es tímida. ¿A vos que te parece? No me animé a meterle mano, como no es de acá.

26

Mamá:

Estela no se decide a escribirte, muy desgana, no sé que le pasa. Tal vez debió aceptar el grado que le ofrecieron en la escuela, pero tu padre no quiso. Yo creo que una temporada en Buenos Aires le haría bien. A lo mejor vos podés convencerla. En el pueblo hay noticias, no sé si conociste esa chica que tomó el grado en vez de Estela? Bueno, "dicen" que anda con M. ¿Qué me contás? En mayo o junio iremos por allá, tu padre quiere cambiar el auto. Vendió bien los últimos Hereford, ahora no quedan más que mochos en todo el campo, que va bien, lástima que no se consigne quien trabaje. Le quisieron meter el sindicato y los sacó carpiendo, pero hay días que no come, de tan furioso que está. ¿Hasta cuando, no? Todos muy contentos con tus exámenes, ojalá que sigas así. P.D. Escribíle a Estela, está triste esa chica.

27

—La locura, viejo, no creía que me iba a agarrar así. Sabés lo que me pasa, que la miro y todo se me vuelve de ese color turquesa, esa porcelana viva que tiene en los

ojos. Después fijáte en la nariz y la línea del cuello, imagináte ese perfil en contraluz mirando al horizonte. No te rías, salame. Ahora tengo que agarrar la máquina otra vez, pero en serio, porque esto es justo lo que yo buscaba, con esto me curo de tanto loro que uno tiene que sacar. Es como hacerla de nuevo, te das cuenta, línea por línea, siempre igual pero distinta. Quiero sacarla de todas partes, de arriba, de abajo y de adentro. Y qué cuerpo, Negro, vos sabés lo que, no quiero ni pensarlo. No, al principio yo pensaba que era pavota, pero después que hablás un tiempo con ella, te das cuenta. Sabe de todo, hasta francés, pero mirá que suerte, y para colmo tiene guita.

—A vos nunca te interesó la plata.

—¿Plata? —masculla esa noche mi padre en el comedor—. La familia tiene un casco de estancia por el lado de Lobos, hipotecado hasta las raíces del último sauce. ¿Por qué te crees que la mandan a trabajar?

La mirada de mi madre se derrama en sucesivas, protectoras ondas sobre la cabeza gacha de Estela, concentrada en la sopa.

28

Detrás una arboleda y a la izquierda el laguito artificial que tuvieron que hacerle a la Diana bizca de mármol para que no la mancharan con alquitrán y en todas partes la luz derramada como un polen. Mauricio tiene la cara levemente echada para atrás, con una sonrisa pensada, entre viril y tierna, dominante y protectora, mientras pasa

el brazo por la cintura de Paulina, separada treinta centímetros por lo menos, aunque inclina la cabeza hacia el hombro de él, y así parece más cercana. Los dedos de esa mano la ciñen con fuerza, pero se adivina que están confinados a ese estricto paralelo, ese horizonte único, y que para arriba y para abajo hay una zona por ahora inexpugnable, donde se estrella cualquier ímpetu, momentáneo o calculado, mientras Mauricio no se haga sacar por el boticario Ordóñez esa otra gran foto donde se aparecerá un poco más rígido y mucho más decidido, vestido de azul o de negro, y a su lado una gran mariposa blanca que entre tules sonríe una definitiva sonrisa de amor y perplejidad.

29

...el doctor Jacinto Tolosa (h), hijo del caracterizado vecino y hacendado, quien esta noche será agasajado en la sede del Club Social con el doble y venturoso motivo de la culminación de sus estudios universitarios y la publicación de su primer libro de poemas. (Foto Mauricio).

30

—No, querido, ponéte ahí. Eso. junto a tu vi, a tu padre. Gracias. No, esperáme, otra brindando. Un cacho, un cacho, te saco con Paulina. Bailando, sí, sinó salen todos duros. Agarrála bien, melón, no me la despreciés. Ojo, no tanto, jajajá, eso es, mi hermano. No sabés lo contento que estoy, Negro, lo contento.

31

Estaba esperando este día. A veces pensé qué me iba a morir sin verlo. Ahora habrá que poner un poco de orden. Ese hombre hechó a perder a la gente, ya no hay moral, ni respeto ni nada. Yo soy viejo, pero vos tenés un lugar que ocupar, una línea que seguir. Vas a cambiar de partido porque el nuestro se murió. Muchos años de refriega, de desgastes. Eso te va a dar una aureola de entrada, a la gente le gusta que los hijos enfrenten a los padres, siempre que sea con respeto, es claro. Cuando hables de los valores caducos, van a pensar que te referís a mí, poné un poco de sentimiento en eso. En dos años te puedo sacar diputado provincial, sin apuro, porque los apurados se van a quemar. Acordáte que la pelota se pateaba en Buenos Aires, pero el pie se apoyaba aquí. Tenés que conocer a la gente, los chacareros, los acopiadores, los comisionistas, resolverles problemas y pleitos, sacar presos. No te fijés de qué partido son los presos. Vamos a abrirte un estudio en el pueblo, ya lo tengo conversado. Ah, decíle al mayor Ferriño que ahí le mando los máuseres, por aquí no hubo que usarlos. Anticipáله que no voy a ser comisionado, pero que le recomiendo al doctor Gomara. Es radical y va a ser tu socio en el estudio. Eso no se lo digas. Que lo espero a cenar mañana, decíle. Otra cosa, empezá a fijarte en esos contratos de arrendamiento que les dio el tipo, yo no he querido mirarlos en todos estos años, pero me vendría bien desocupar esos cuadros.

32

De golpe te pusiste tan raro otra vez, parecía que no ibas a poder descansar más, la mirada se te iba para adentro, tenías como un asma, un jadeo, andabas a contrapelo del tiempo, querías llegar antes, dar un salto y estar vos solo en el lunes que viene o dentro de un año.

Mirabas el sol con rabia, el orden, los mostradores, los formularios, sudabas en invierno, tenías como un tajo blanco en la frente, donde te fajaron en Bahía, una cuña, volviste a buscar roña, le pegaste a un borracho. "La mano ahí" le dijiste a un hacendado y lo sacaste sosteniéndose los huevos.

Las novias y los cadetes se volvieron amarillos en la vidriera, el neón se desangró, las placas se velaban, las lentes se podrían como ojos enfermos, el gusano del mundo nadaba en las cubetas, cada línea recta se corrompía y vos te tocabas la cabeza.

—No duermo, Negro, no sé qué me pasa, no duermo, ni como, ni cago.

Una mañana te esperaron dos viejas y una comulgante, pero vos no abriste, tenías un peludo padre y a esa hora la vieja Carmen te curaba con salmuera las patadas que te dieron entre todos.

Ordóñez hizo un letrerito que decía:

VACACIONES

Ahora es ella quien está frente a mí y dice:

—Usted, que lo conoce tanto.

Y en la luz de la media mañana, que entra

exacta y oblicua por la ventana de mi estudio, una lágrima micrométrica tiembla sin caer en cada hilera de pestañas, como puesta a pincel sobre la ordenada, conmovedora desolación de la cara, que nunca estuvo tan hermosa, Paulina, y usted qué quiere que yo haga.

33

...participan a usted el enlace de su hija Estela con el doctor Pedro Gomara en la iglesia parroquial y recibirán a usted...

—Besáme fuerte —dice Estela— y deseáme suerte. Besáme fuerte y deseáme suerte. Fuerte, suerte —llora.

El sombrero de mi madre cubre el mundo.

34

Volvió diciendo Hay que quemar todas las naves, vos has visto, las vecortas zumbaban como abejas. Pero, Mauricio qué naves vas a quemar acá, para eso hace falta un escenario, un mar.

—No me cargués, Negro —dijo remoto y sombrío como la noche—. No me cargués, fuimos amigos desde pibes, fijáte bien que estoy jodido. Hice mal en volver, no ahora, entendéme, aquella vez cuando puse el negocio. Antes la gente pensaba que estaba tocado, me veían correr de un lado para otro, es que tendría que seguir corriendo, tengo un julepe que me muero. A lo mejor todo viene de aquella vez que me caí cuando era pendejo y me golpié la nuca y nadie vió lo que pasaba adentro. Vos viste como era que no podía estarme quieto, pero no

sabés porque. Es que de golpe me agarraban esas ganas de gritar y de correr, sentía un ácido en los pulmones, por mi hubiera seguido corriendo hasta La Quiaca. Hasta que saqué esa foto y me calmé, pensé que ahí a lo mejor había una salida, que yo tenía una mirada, sabés, y que ésa era mi mirada, y el viejo me puso el negocio. Yo quería devolverles algo, mostrar, no sé lo que digo, pero mostrar el mundo en cuadritos de papel, que se pararan a mirarlo como yo y vieran que no era tan sencillo, que eso tenía su vuelta y nadie la estaba viendo. Entonces viniste vos y me convenciste que no, pero no me convenciste del todo porque vino ella y me agarró la cosa otra vez, o a lo mejor fue cuando hacía la colimba y saqué a la pibita del mayor, no sé si te acordás. Pero Paulina piensa igual que vos, igual que Ordóñez, igual que el viejo, pero lo que pasa, Negro, lo que pasa, es que yo no me puedo quedar quieto frente a lo que veo, tengo que hacer algo, y todos me dicen que no, de golpe me siento como atado, y hasta las cosas se te ponen en contra, los negativos se rayan, la luz no funciona como antes, no camina en línea recta, se vuelca de las cosas como un líquido pegajoso, está cansada de andar y nada la contiene, el mundo está podrido y en sueños me deshago a pedacitos y doy mal olor como si estuviera muerto. Me han jodido entre todos, eso es lo que pasa. Vos, el viejo y Paulina. Lo arrastré hasta lo de Ordóñez, que le quiso dar bromuro. Mauricio pensó que era un chiste.

35

Paulina:

- a) Ahora no hacemos más que pelear, a veces creo que me odia.
- b) Al principio era tan distinto, daba gusto mirarlo porque estaba lleno de alegría.
- c) La desgracia es que lo quiero. En marzo íbamos a comprar los muebles.
- d) Hay cosas que una mujer no puede tolerar. Una cosa es ser liberal, yo creo que no soy ninguna mojigata.
- e) Quería fotografiarme desnuda.
- f) No sé porque le cuento estas cosas. Estoy sola en el pueblo, usted es el único amigo que tengo.

36

Abre una lente de noche y las estrellas impresionan en la placa sus órbitas perfectas, iguales a las de otros millones de placas, ni la nova, ni el cometa, ni el derrumbe de constelaciones. *¿Qué hacés ahí, muriéndote de frío?* Dejáme, Negro, no te metás conmigo.

Anda al acecho tras los bancos de la plaza, en el ojo de las cerraduras, en la penumbra de los boliches, se prolonga en la paralela de los trenes y las verticales del junco, se agazapa como un jaguar, equilibrista en los faroles, murciélago en el campanario, buscando el momento en que la noche se convierte en día, el adoquín en luciérnaga, el deseo en odio interminable, como si quisiera parar el mundo y numerarlo, restañar la gran herida del tiempo por donde sangran los hombres, frenar la corrupción que

gotea de cada mirada, que nadie se mueva, va a salir el Pajarito.

Mauricio, que era el rey de la joda. Ahora lo llaman: el Loco.

37

Asimismo deberá tener en cuenta Su Señoría que el vencimiento de los contratos inconstitucional y arbitrariamente prorrogados ufa que calor esos campos estaban en óptimas condiciones de explotación, situación que ya no existe pues la incuria de los arrendatarios tendría que abrir la ventana en diez años de ilegítima ocupación dejó caer las mejores introducidas limitándose al cómodo usufructo de la tierra sin rotar los cultivos ni usar qué cosa ni usar plaguicidas ni fertilizantes linda noche para estar trabajando aquí el viejo podría ponerme aire acondicionado ahora tengo que poner además el lucro cesante la función social de la tierra no eso lo decía el otro qué bochinche están armando ahí afuera.

El febril taconeo se detiene, ahora golpean a la puerta, una voz gime que le abra por favor y cuando corro el pestillo es Paulina, aterrada y deshecha, con el vestido roto, que cae en mis brazos.

—Cierre —dice en un murmullo—. Me quiere matar.

La llevo al sofá y como no puedo verla llorar la beso en los ojos, y luego en la boca. Mientras Mauricio pateaba la puerta en la noche gritándome que salga hasta que al fin se cansa y se sienta en la vereda donde de a ratos ríe y de a ratos entona una incom-

previsible cantinela de borracho.

38

Fue el matrimonio Bibiloni el que al salir del "Select" punteó por la Colón y vió primero que nadie el humo que salía del negocio de Mauricio y las llamas que lamían la vidriera. La película había sido mala y el público gozó en secreto con aquel espectáculo supernumerario. Enseguida se vio que era un fuego robusto, seguro de sus intenciones, con decenas de brazos que asomaban en imprevistos saludos por las claraboyas o lanzaban al cielo de la terraza grandes puñados de esplendor naranja. El comisario Barraza vino a estudiar la situación y alguien le armó el brazo con un hacha. Eso permitió voltear la puerta, pero no entrar; ver algo de lo que pasaba adentro, pero no impedirlo. Cámaras y trípodes se licuaban, rollos de película estallaban en ardientes impromptus, flagrantes rostros terminaban de negarse en los negativos y, como dijo al día siguiente "La Tribuna", allí se perdieron siete años de la historia gráfica del pueblo al que Mauricio mató simbólicamente (explicación del doctor Pascuzzi).

Cuando pasé en el auto con Paulina, los bomberos voluntarios eximían tres mangueras de jardín que lanzaban tres arcos de pipí sobre el proliferante demonio mitológico que jugaba entre las vigas derrumbadas un incontenible juego de subibaja, de arranques y ensimismamientos, de repentinatas corridas hacia la calle que alejaban a los más curiosos. No se podía hacer nada.

Abracé a Paulina que miraba fascinada y la llevé a la estancia. Mi madre le dio un té de valeriana y la acostó en el cuarto de Estela.

39

Ahora es la voz de mi padre que suena en la temprana galería, tranquila pero más alta, más cortante que de costumbre, hablando con el hombre de a caballo que grita y gesticula. Me levanto, me visto casi a ciegas y cuando salgo y veo la cara cetrina y ahora pálida en Roque que con el rebenque señala a su espalda, lejos, creo que ya se todo lo que ha pasado.

Mi padre pone la camioneta en marcha, deja una portezuela abierta por donde subo a la carrera y en el camino nos separa un silencio más grande que el campo tendido. Media hora después estamos en el Cerro, y a la orilla de la laguna los hijos y la mujer de Roque rodean algo caído, que es Mauricio con un agujero en la cabeza y un revólver en la mano.

Atenta y fija sobre sus tres patas de metal clavadas en la arena la Rollei brilla en el sol de la mañana y en su ojo azul se resume la laguna.

—Podría haber elegido otro lugar —dice mi padre.

40

Es la misma laguna en la que habíamos pescado y cazado, donde nos habíamos bañado y vos te perdiste en un bote, el mismo lugar donde íbamos a linternear con los peones y vos encontraste un gliptodon—

te. Sólo que ahora viene amaneciendo y todo está liso y manso, el agua quieta y las estrías del sol entre las nubes.

Lo que no sé, Mauricio, es porqué te estás riendo y qué hacés con el revólver; por qué le has puesto un hilo atado al gatillo que viene hasta el disparador de la cámara donde trato de meterme para ver qué estás haciendo y qué es eso que te borra un costado de la sien.

El laboratorio dice que el negativo es defectuoso y que no se pudo mejorar la copia. Pero yo pienso que vos buscaste ese efecto y que por algo te tomaste ese trabajo del piolín que da la vuelta a un poste y dispara al mismo tiempo las dos cosas. Un truco vulgar, aunque a vos te cause gracia.

Yo te dije adónde llevaba ese camino pero vos no quisiste hacerme caso. Creo que hice por vos todo lo que pude y que esta decisión que vos tomaste no es la manera mejor de agradecerme. Pero vos sabrás por qué lo hiciste.

41

...la señorita Paulina Rivas y el doctor Jacinto Tolosa (h) cuyo enlace fue bendecido ayer en la parroquia local. La feliz pareja se alejará de nuestro medio, al que la ligan tantos gratos recuerdos, para radicarse en el partido de Lobos, donde el joven juriconsulto seguirá poniendo al servicio de la política y de la producción agropecuaria, bases de la grandeza del país, las dotes de energía y patriotismo que caracterizan a su padre. (Foto Ordóñez.)



EL NUEVO BAÑO CONTOUR

Rodolfo Walsh
Autorretrato.
Fotomontaje.

▶ 172

SECCION: *libros*

EDITOR:

Luis Priamo

TÍTULO:

una frontera lejana. la colonización galesa del Chubut.

EDITORIAL:

Fundación antorchas

LUGAR Y FECHA DE EDICIÓN:

buenos aires, 2003 (176 pp).

UNA FRONTERA LEJANA

La colonización galesa del Chubut

Fotografías de John Murray Thomas, Henry E. Bowman, Carlos Forstl y otros



RESEÑA: *escenas de otro presente*

POR: *daniel ponce*

La compilación fotográfica dirigida por Priamo, que cuenta con tres exhaustivos ensayos (de Bill Jones, acerca de la emigración galesa, de María Bjerg sobre la inmigración de los galeses en la Patagonia, y del propio Priamo, acerca de los fotógrafos pioneros, activos en la zona) resulta un mapa copioso de imágenes, una reivindicación y una puesta en orden del pasado fotográfico del país. Asimismo, se convierte en una exploración de las modalidades, los usos y costumbres de los inmigrantes, y una suerte de manual de estética de los fotógrafos que, desde media-

dos del siglo XIX, hasta bien entrado el siglo XX, dataron la vida de los colonos del Chubut.

La obra comprende una investigación que abarca una treintena de fotógrafos entre los que figuran galeses, en su mayoría, y también españoles e italianos, cuya sorprendente homogeneidad, en cuanto a calidad y temática, la proyectan como material decisivo y revelador.

En principio, la admirable realización de las placas, sumado al interés sociológico que reportan, y luego la profusión de aspectos

que describen, hace de esta obra un relato visual de características inusuales, cuya "polifonía" (o amplitud de miradas) posee como denominador común no sólo la enunciación del progreso de una comunidad, sino también el afán memorialista de los autores.

La caza, los eventos sociales, el trabajo, los oficios, los interiores que narran la intimidad de los colonos, y el paisaje, puntuado por la presencia de viajeros, trabajadores o vehículos, son algunos de los temas que, como capítulos de un diario de bitácora escrito por varias manos, capturan al lector página tras página.

Si bien cada uno de los fotógrafos inventariados tiene mucho que decir, y cada uno apeló a recursos genuinos y personales, es de destacar la dimensión de algunos de ellos, quizá por la determinación de sus tomas o por la destreza de sus relatos. Tales son los casos de John Murray Thomas (1847-1924), de Henry Edward Bowman (1865-1956), y de Edward J. Jones (1867-1939).

John Murray Thomas brinda con sus imágenes un concepto de la inmensidad y de la desolación de las zonas despobladas del Chubut. Una línea que divide la placa, alte-

rada por una construcción o una fila de hombres, relata la vastedad y el silencio con elementos exigüos y precisos. Henry Bowman es el cronista de la comunidad en acción. Las construcciones que secundan a los colonos son sólo el marco de una actividad, que puede ser: escolar, carnavalesca, futbolística o celebratoria de las faenas del campo. Casi siempre hay grupos organizados espacialmente que alertan al observador acerca de la institución que representan o de la cual participan. En el caso de Edward Jones, que también dató las actividades laborales, son notables dos de sus retratos (John Roberts, su esposa y sus hijos; y el retrato de David Davies y su telescopio) donde la austeridad y la concentración del procedimiento logran enunciar el misterio de los protagonistas.

Se mencionan estos tres fotógrafos como aproximación a una obra que, por su amplitud y relevancia, parece imposible de ser descripta de modo cabal. Habría que dedicarle a cada fotógrafo un análisis y, a la vez, habría que formular una definición de las políticas narrativas afines, y aun de las estrategias de composición. Aunque pueden subsanarse estas cuestiones apelando, como re-



1



2

1
HE Bowman. Asado
del colegio Maes Teg
(campo bonito) en la
chacra de RL Kent,
octubre de 1907.
Gelatina de plata,
113 mm x 163 mm.
Museo Histórico
Regional, Gaiman.

2
John Murray Thomas.
Group Cap. (Grupo
[del] capitán)
Richards,
Humphreys, etc. Ca.
1891. Albúmina,
123 mm x 178 mm.
Archivo de la
Universidad de Gales
en Bangor.
Buscadores de oro.

ceptores de un legado, a la definición de sus propósitos, que pueden ser vistos como programa generacional: brindarle memoria iconográfica a un decurso, a una gestación y, por supuesto, a los logros de una comunidad. Al contemplar ciertas fotografías, es imposible no encontrarles relación con obras como las de Ansel Adams, la de Dorothea Lange o Jack Delano, y aun la de Fernando Paillet, el narrador-fotógrafo de Colonia Esperanza, de Santa Fe.

Por último, es de destacar un aspecto ingente en el conjunto iconográfico: la perdurabilidad del intento de los fotógrafos en cuanto a datar los pormenores de una comunidad, no sólo en el aspecto de lo celebratorio (institucional o privado) sino, también, en la necesidad de documentar la dinámica de una sociedad en construcción. Colonos vistos por pioneros de la fotografía; colonos que observan el futuro a través de una técnica joven; colonos observados mientras construyen.

Sin lugar a dudas, *Una frontera lejana* es una obra maestra de la fotografía social, y está alentada por el impetuoso desafío de reconocimiento del pasado y el por el afán de

análisis de los hechos fundantes de nuestra realidad como nación. Fotógrafos y retratados (colonos, paisajes, máquinas, eventos, grupos sociales, etc.) se articularon en una misma búsqueda: proyectar su presente.

AUTORES:

antonio bonet correa, adelina moya valgañón, rosalind
williams, emmanuel quigon y marie-loup sougez.

TÍTULO:

nicolás de lekuona.
imagen y testimonio de la vanguardia.

EDITORIAL:

del centro museo vasco de arte contemporáneo y el
museo nacional centro de arte reina sofía

LUGAR Y FECHA DE EDICIÓN:

españa, 2004 (228 pp).



RESEÑA: en torno a la vanguardia vasca

POR: eduardo garaglia

Se sabe que el epíteto revolucionario no es aplicado en arte, a toda obra, a todo creador intelectual que parece romper con la tradición; digo que parece romper, porque esta entidad misteriosa: la tradición, que algunos tratan de representarnos como exclusiva en exceso, ha demostrado durante siglos una capacidad de asimilación sin límites.

(...) Hitler y sus acólitos han comprendido muy bien que, para yugular aunque sólo fuera por un momento el pensamiento de izquierda, no bastaba solamente con perseguir a los marxistas, sino también prohibir todo el arte de vanguardia.

André Breton. Posición política del arte actual.
Praga, 1935.

La historiadora Marie-Loup Sougez tuvo la gentileza de enviarnos la publicación *Nicolás de Lekuona. Imagen y testimonio de la Vanguardia*, importante trabajo de investigación y recuperación de un autor fundamental de la vanguardia vasca, casi desconocido, aún en España, hasta 1979.

Tuvimos en nuestro país un primer y escueto acercamiento a Lekuona hacia principios de los noventa, a través de la publicación de Publio López Mondéjar: "... son casi inexistentes los textos debidos a autores españoles sobre los que pudiese sustentarse una corriente vanguardista articulada en la fotografía española de la época. (...) Con tan magro bagaje teórico podría resultar voluntarista o prematuro hablar de una vanguardia fotográfica en España, por más que la obra de algunos de nuestros fotógrafos tuviese lugar en la misma época y con resultados similares a los de los miembros de la Nueva Visión, Nueva Objetividad, la llamada fotografía pura o los movimientos vanguardistas nacidos de una costilla de Dadá y cercanos al universo surrealista". Sin embargo, afirma sobre la obra de Lekuona: "...clara-

mente deudora de Dadá, del futurismo, del surrealismo y el constructivismo, es probablemente la que muestra una más clara voluntad de ruptura, de investigación y de experimentación de toda la fotografía española de su tiempo. Su vigor creativo le llevó a la pintura, la literatura y la fotografía, llegando a utilizar el fotomontaje y las innovaciones formales de las vanguardias -picados, angulaciones y contrapicados, tan cercanos a la obra de Rodchenko, Paladini o El Lissitzky- en una obra que pese a su evidente inmadurez técnica, anuncia las enormes posibilidades de su autor, muerto prematuramente en los días tormentosos de la guerra civil".¹

Lekuona fue alistado por las tropas nacionales que tomaron su pueblo y llevado al frente como camillero. El hecho de involucrarse con lo bélico, sea de manera voluntaria o involuntaria, atravesó a distintos artistas de las vanguardias, tales como Boccioni, Ernst, Trakl, Klee, Apollinaire y Artaud.

Se encontraba recogiendo heridos con una camilla tirada por mula en el campo de batalla de los montes de Frúniz, cercano a Guernica, cuando fue muerto en un bombardeo

1. Publio López Mondéjar, *Las fuentes de la memoria II. Fotografía y dociedad en España, 1900-1939*. Ministerio de Cultura, España, Lunwerg Editores S.A., 1992, pp. 86-87.

de las mismas tropas nacionales. Corría 1937 y no había llegado a los veinticuatro años.

Aclarará el texto citado anteriormente, que su obra fue reunida, analizada y hecha pública por Adelina Moya en el catálogo de la exposición *Nicolás de Lekuona. Obra fotográfica* (Bilbao, 1982). Y es justamente el de Moya, el trabajo principal y el que le da título a la publicación recibida.

En él, narra cómo se acercó a la obra de Lekuona, la ardua investigación llevada a cabo mediante los cuadernos de notas del propio autor y el testimonio de familiares, amigos y personas que lo conocieron, dando ésto como resultado una tesina presentada en la Universidad de Zaragoza. Hace una aproximación biográfica, sitúa polémicas estéticas y políticas que se desarrollaban entre los artistas del momento y destaca la función testimonial de la obra, de una época censurada, la segunda República. Señala los períodos y cambios en la producción, y sus posibles influencias —incluido el futurismo— y su relación con el cine y la poesía.

Sin embargo, se desliza en algún momento del escrito, una discutible opinión, la del aplastamiento creativo de una obra debido al compromiso militante de su autor.

Más allá de las lógicas polarizaciones de una sociedad atravesada por la Guerra Civil, no necesitaríamos llegar hasta Goya para mostrar innumerables ejemplos en contrario.

Antonio Bonet Correa nos sitúa en la diversidad de la vida artística de Lekuona, y cuenta que fue Ramón Gómez de la Serna —quien lo admiraba— el que lo convenció de dedicarse definitivamente a la fotografía. Rescata lo nutrido de su obra en tan corto tiempo de vida, producida mediante el uso de su Kodak Rainbow y luego, una Leica prestada. Plantea que combinó los elementos surrealistas con los provenientes del constructivismo, y destaca como premonitorio la fotografía de su cabeza ensangrentada que realizó en 1936.

Rosalind Williams marca el derrotero de su formación desde la infancia y el de los nuevos movimientos culturales del país vasco, que servirían de caldo de cultivo para la obra de Lekuona, a quien caracteriza, además, como un ávido lector. Cita el envío permanente por parte de un tío emigrado a la Argentina, de los números de *Caras y Caretas*, que siempre tenía junto a la mesa de trabajo, y que, con el advenimiento de la República comienza a ser más accesible la informa-

ción de la Revolución Soviética, posibilitando tal vez así su conocimiento de la obra de Rodchenko, sobre todo.

Emmanuel Guigon realiza un análisis estético de la obra. Opina que sus fotomontajes están mucho más cercanos a los collages surrealistas, de los cuales toma definiciones de artistas ligados al movimiento.

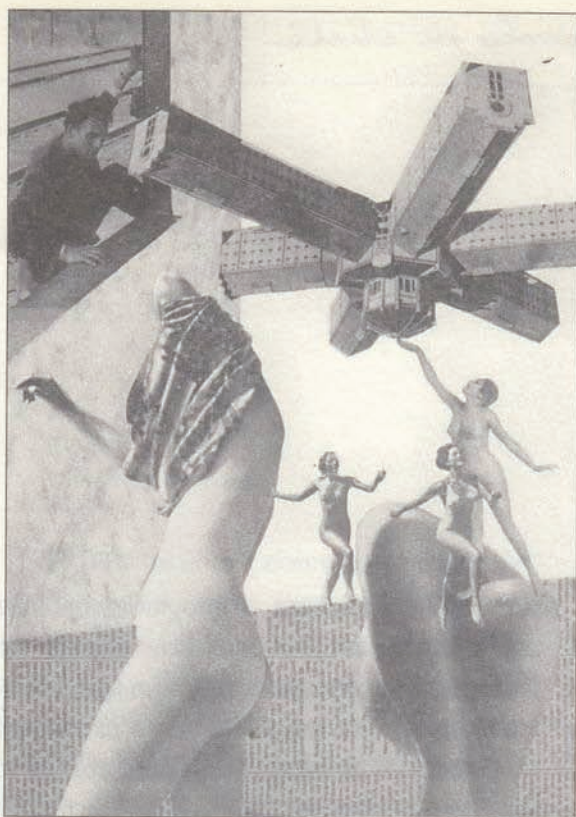
Por último, Marie-Loup Sougez interviene aclarando algunos términos (diferencia entre fotocollage y fotomontaje), realizando un recorrido histórico referido a la utilización del fotomontaje, desde los orígenes que sitúa en 1857, siguiendo por los años veinte con la producción de Heartfield y el dadaísmo berlinés, el constructivismo soviético y Rodchenko, la Bauhaus y, en los treinta, se va dirigiendo hacia la España republicana y a la obra de Lekuona, incluyendo sus fotocalquídeas. Dirá de sus fotomontajes que "son indiscutiblemente obras surrealistas, con todo su potencial de onirismo y de irracionalidad" y que "si bien no parecen tener una línea ideológica definida, esto no invalida el valor intrínseco de la obra".

Teniendo en cuenta que la producción de este autor se desarrolló cuando el esplendor de las vanguardias había quedado atrás, el

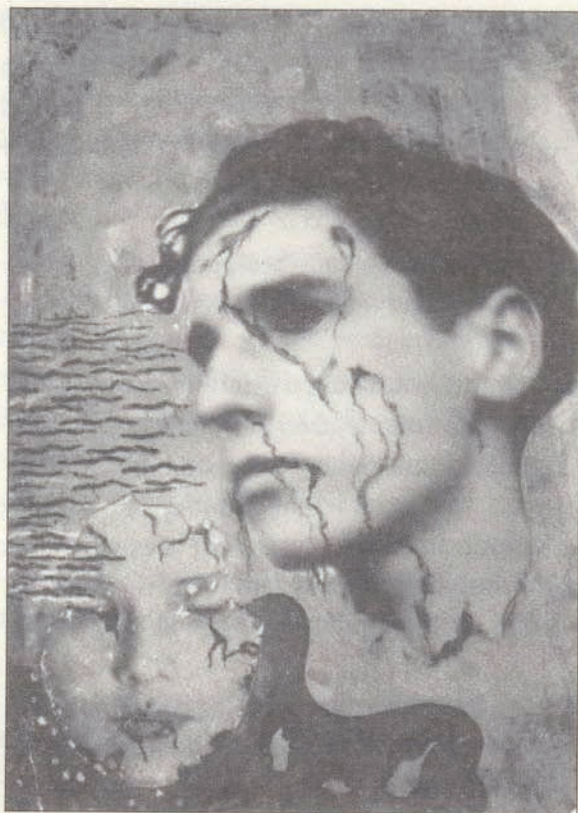
futurismo italiano había adherido a la Guerra, el surrealismo había sufrido múltiples rupturas, Bretón era expulsado del Partido Comunista y Rodchenko adhería al realismo socialista, no es menos cierto que proseguían los ecos del escándalo producido por Buñuel y Dalí con *La edad de oro*, Heartfield intensificaba los fotomontajes antinazis y contra la reacción en España, y Péret se alistaba en las filas del ejército republicano.

La publicación incluye más de ciento cincuenta obras, fotomontajes, tomas directas, dibujos, pinturas, fotocalquídeas y otro tipo de técnicas. Es un impactante recorrido por una obra rica y heterogénea, donde el tema de la mujer tiene un lugar fundamental, pero no faltan contenidos antibélicos. La obra de un autor que tal vez no haya tenido el compromiso político de Josep Renau, por ejemplo, pero que transmite efectivamente un espíritu vanguardista.

Si bien las vanguardias *han sido*, es innegable encontrar sus marcas en la producción artística de todo el siglo XX, desde su recuperación hasta planteos reactivos a ellas. Esta publicación tiene un importante valor, al rescatar hoy, cuando muchas cosas *han sido*, la historia.



1
Sin Título. 1936.
Fotomontaje. Collage
y tinta. Colección
Hermanos Lekuona.



2
Sin Título. c. 1935.
Fotomontaje.
Reproducciones
fotográficas y diario.
Collage.

► pautas de redacción y protocolo de edición

Los trabajos con pedido de publicación deben ser enviados a los directores de *Ojos Cruelles, temas de fotografía y sociedad*, a la dirección postal Blanco Encalada 4589, 2º piso, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina, CP: 1431. Los mismos deberán ajustarse a los requerimientos del reglamento, el cual también fija la modalidad de evaluación:

1. Los trabajos que se sometan a evaluación para ser publicados deberán ser preferentemente inéditos. También pueden aceptarse originales o traducciones de artículos editados en publicaciones de poca difusión en Sudamérica, que los evaluadores consideren importantes y relevantes. Las evaluaciones serán realizadas por dos integrantes del Comité Asesor, junto al Comité Editor.

2. Debe presentarse una copia del trabajo en diskette o CD-Rom, con los textos elaborados en programa Word (.rtf o .doc) y tres copias impresas en papel tamaño A4, en simple faz a doble espacio. Las imágenes –si las hubiera– deben ser enviadas en formato .jpg o .tif a 300 dpi en tamaño 7 x 10 cm. Con excep-

ción de las imágenes o fotografías de libre uso y circulación, deberá acompañarse la presentación con una carta firmada por el autor de la nota, en la cual deje constancia de contar con la autorización del autor de la fotografía o imagen para su publicación. Si bien no se establecen límites en la cantidad de caracteres e imágenes de los artículos, el Comité Editor podrá –una vez aprobado para su publicación y de ser necesario– sugerir al autor ajustar la extensión del trabajo, de acuerdo a criterios editoriales.

3. El artículo debe acompañarse de un resumen de no más de diez renglones.

4. Las notas deben insertarse a pie de página, con numeración correlativa; la bibliografía, al final del artículo y en orden alfabético. Las aclaraciones sobre el trabajo (agradecimientos, mención de versiones previas, etc.), se indicarán con un asterisco en el título, remitiendo al pie de página.

5. Las referencias bibliográficas deberán contener los datos correspondientes en el siguiente orden:

Si se trata de libros: nombre y apellido del autor, título en itálica, lugar, casa editora y fecha de edición: volumen, tomo, etc.; número(s) de página(s) [pág.] (si correspondiera). Ejemplo: Publio López Mondéjar, *Las fuentes de la memoria II. Fotografía y sociedad en España, 1900-1939*. Ministerio de Cultura, España, Lunweg Editores S.A., 1992, pp. 86-87.

Si se trata de artículos de revistas: nombre y apellido del autor. Título del artículo entre comillas. Título de la revista en itálica; volumen, número, año. Lugar, fecha de edición; número(s) de página(s) (si correspondiera).

Si se trata de artículos de libros: nombre y apellido del autor. Título del artículo entre comillas; en nombre y apellido del compilador / editor / coordinador. Título del libro en itálica, lugar, casa editora y fecha de edición; volumen, tomo, etc.; número(s) de página(s) [pág.] (si correspondiera).

6. Toda palabra utilizada en el texto que no esté en español debe ir en itálica.

7. El autor o autores del artículo deberá(n) consignar adecuadamente su(s) nombre(s),

apellido(s) y una breve (no más de 20 palabras) descripción de su actividad profesional, laboral e institucional. Deberá incluir una dirección de correo electrónico, correo postal y número telefónico.

8. La Dirección de la publicación notificará la aceptación del artículo en un plazo no mayor a los seis meses desde la recepción del mismo.



Libertad 434 PB - Buenos Aires
4382-6566 / 4959



www.guiaveoveo.com.ar



FLORIO & CIA. I.C.S.A.
BODEGAS Y VIÑEDOS

Adhesión

Juan Gazzano
FOTOSERVICE

*Festejamos y acompañamos
esta iniciativa, que contribuye
a la formación de los fotógrafos*

Desde 1993
estamos formando
profesionales de la
Fotografía

IFA[®]
INSTITUTO FOTOGRAFICO ARGENTINO
Director fotográfico: **CARLOS MEI**

Av.Córdoba 4432
4773-0553
fotoifa@fotoifa.com.ar

**Estudie
Fotografía**

III Jornadas de

Fotografía y Sociedad

Pensar y repensar
la fotografía argentina



Huelga de cocheros de 1899.
Fotografía tomada por el equipo
de fotógrafos de Caras y Caretas.



Rodolfo Walsh.
Diciembre de 1967.
Fotógrafo: Pablo Alonso.



Falso reportero gráfico durante el
levantamiento carapintada de Villa Martelli.
Buenos Aires. 1988. Fotógrafo: Daniel Merle.

VIERNES 12 DE SEPTIEMBRE

Con horario a confirmar, lectura de ponencias.

17.00 hs. **APERTURA**

17.30 hs.

Mesa 1. 1840-1880:

HACIA LOS ALBORES DE LA NACION.

Abel Alexander (investigador en fotografía).

Oreste Carlos Cansanello (historiador).

Andrea Cuarterolo (investigadora en fotografía).

Coordinador: Daniel Ponce

19.30 hs.

Mesa 2. 1880-1930:

IMAGENES E IDEAS DEL ESTADO MODERNO.

Luis Priamo (investigador en fotografía).

Lucas Rubimich (sociólogo).

Verónica Tell (Lic. en Artes, investigadora en fotografía).

Coordinadora: Silvia Pérez Fernández

MUESTRAS

Alfredo Alonso

Edición: Eduardo Garaglia y Silvia Pérez Fernández.

Presentación: Horacio Tarcus - CeDInCI (Centro de Documentación e Investigación sobre la Cultura de Izquierdas en la Argentina)

Carlos Pesce

Luces y sombras de una época.

SÁBADO 13 DE SEPTIEMBRE

10.30 hs.

Mesa 3. 1930-1955: **ARENA DE VANGUARDIA, PERIFERIA Y SOCIEDAD DE MASAS.**

Miguel Martelotti (editor de fotografía).

Carlos Mangone (profesor de semiología).

Alicia Sanguinetti (fotógrafa).

Coordinadora: Liliana Parlato

14.00 hs.

Mesa 4. 1955-1983: **MODERNIZACION, RADICALIZACION, DESAPARICION.**

Eduardo Comesaña (fotógrafo).

Ana Longoni (Lic. en Letras, investigadora).

Norberto Puzzolo (artista plástico, fotógrafo).

Ricardo Sanguinetti (fotógrafo).

Coordinador: Eduardo Garaglia.

16.00 hs.

Mesa 5. 1983-2001: **DE LA APERTURA DEMOCRATICA AL ESTALLIDO DE LA EXCLUSION.**

Comisión de Fotografía de Argentina Arde.

Daniel Iglesias (diseñador).

Daniel Merle (fotógrafo).

Filiberto Mugnani (fotógrafo).

Martin Caparrós (historiador, escritor).

Coordinador: Tony Valdez

18.00 hs. **CIERRE**

12 y 13 de septiembre de 2003

Facultad de Ciencias Sociales (UBA)

Sede Parque Centenario - Ramos Mejía 841.

Organiza: Dirección de Cultura - Secretaría de Cultura y Extensión Universitaria

Auspicia: Carrera de Ciencias de la Comunicación

Informes: Dirección de Cultura de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA), Marcelo T. de Alvear 2230, 5º piso, of. 509. Teléfono: (011) 4508-3800, int. 164.
Correo electrónico: fotosociedad@sin.com

Dirección: Silvia Pérez Fernández. Secretarios de organización: Eduardo Garaglia y Daniel Ponce. Comité académico: Eduardo Garaglia, Ana Longoni, Silvia Pérez Fernández, Daniel Ponce y Susana Sel. Colaboradores: Guadalupe Faraj, Estela Fares, Alejandra Marín, Javier Nucci, Matías Russin, Liliana Parlato y Tony Valdez.

CD-Rom

PONENCIAS - MESAS REDONDAS - MUESTRAS
II y III Jornadas de Fotografía y Sociedad

Solicítelos a:

cultura@mail.fsoc.uba.ar

Archivo Histórico de Revistas Argentinas / www.ahira.com

ojos cieles



ISSN 1668-8643

Archivo Histórico de Revistas Argentinas / www.ahira.com