

TEMAS DE
FOTOGRAFIA
Y SOCIEDAD

ojos cieles

► NRO. 2

00

AÑO 2. ABRIL / SEPTIEMBRE 2005



ALFREDO ALONSO / GUILLAUME APOLLINAIRE / ANDREA
CUARTEROLO / CARLOS DE LA BANDERA / FERNANDO DE
TACCA / EDUARDO GARAGLIA / GABRIEL ENTÍN / JOAQUÍN
GIANNUZZI / ELSA MALUENDA / GUSTAVO MANZANAL /
EDGAR LEE MASTERS / MARIANO MESTMAN / MARIANA
PEREZ FERNANDEZ / SILVIA PEREZ FERNANDEZ / DANIEL
PONCE / HORACIO QUIROGA / HUMBERTO RÍOS / SUSANA
SEL / HORACIO TARCUS / CINTIO VITIER / INÉS YUJNOVSKY



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





De la serie *Talleres Liniers*, 100 años
después, CARLOS DE LA BANDERA

TEMAS DE
FOTOGRAFIA
Y SOCIEDAD

ojos ciegos

▷ NRO. 2

OC

► DIRECTORES:

- ▷ María Silvia Pérez Fernández
- ▷ Eduardo Garaglia

► COMITÉ ASESOR:

- ▷ Ana Longoni
- ▷ Miguel Martelotti
- ▷ Julio Menajovsky
- ▷ Mariano Mestman
- ▷ Daniel Ponce
- ▷ 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:

- ▷ Guillaume Apollinaire
- ▷ Andrea Cuarteroto
- ▷ Carlos de la Bandera
- ▷ Fernando de Tacca
- ▷ Eduardo Garaglia
- ▷ Gabriel Entín
- ▷ Joaquín Giannuzzi
- ▷ Elsa Maluenda
- ▷ Gustavo Manzanal
- ▷ Edgar Lee Masters
- ▷ Mariano Mestman
- ▷ Mariana Pérez Fernández
- ▷ Silvia Pérez Fernández
- ▷ Daniel Ponce
- ▷ Horacio Quiroga
- ▷ Humberto Ríos
- ▷ Susana Sel
- ▷ Horacio Tarcus
- ▷ Cintio Vitier
- ▷ Inés Yujnovsky

► CORRECTOR:

- ▷ Néstor Ferioli

► DISEÑO DE MAQUETA:

- ▷ Marta Almeida
- ▷ Alejandra Bliffeld

OJOS CRUELES: *temas de fotografía y sociedad*

AÑO: 1 NÚMERO: 2

8

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

12

ARTÍCULOS

▷ 13

**Discurso político y formación de la opinión pública:
*un relato fotográfico de la Semana Trágica***

Gabriel Entín e Inés Yujnovsky

▷ 31

La muerte fotográfica. Ilusión, violencia y aporía autoral

Fernando de Tacca (traducción: Mariana Pérez Fernández)

▷ 45

El psicoanálisis le ayudará

Elsa Maluenda

▷ 53

Imágenes de la Argentina opulenta.

**Una lectura de *Nobleza Gaucha* (1915) desde el proyecto fotográfico
de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados**

Andrea Cuarterolo

▷ 73

Sebald: una poética de la imagen

Daniel Ponce

▷ 83

Alfredo Alonso (1915-1999), fotógrafo benjaminiano

Horacio Tarcus

94

REPORTAJE

a Humberto Ríos

por: Eduardo Garaglia, Mariano Mestman y Silvia Pérez Fernández

Fotos: Silvia Pérez Fernández y colección de Humberto Ríos

118

POESÍA

▷ 119

Fotografía en versos

Selección y nota: Daniel Ponce

▷ 120

Penniwit el artista. Por: Edgar Lee Masters

Fotografía. Por: Guillaume Apollinaire

▷ 121

Vieja fotografía de familia. Por: Joaquín Gianuzzi

▷ 122

La foto. Por: Cintio Vitier

► 124

C U E N T O S

▷ 126

Prólogo: Sobre La cámara oscura

Gustavo Manzanal

▷ 128

La cámara oscura

Horacio Quiroga

► 136

L I B R O S

▷ 137

Sobre la fotografía. Walter Benjamin

RESEÑA: El presente de la modernidad. Por: Silvia Pérez Fernández

▷ 145

El siglo de la imagen analógica. Los hijos de Nadar. Pierre Sorlin

RESEÑA: Fotografía y cine como prácticas culturales. Por: Susana Sel

► 152

C O N V O C A T O R I A

▷ 154

IV Jornadas de Fotografía y Sociedad. Por: Silvia Pérez Fernández

► 157

D E O J O S C R U E L E S

Silvia Pérez Fernández y Eduardo Garaglia

Ojos Cruels temas de fotografía y sociedad es una publicación semestral.

ISSN 1668-8643 - RNPI 385987.

Sólo se autoriza la reproducción parcial de la publicación,

con el previo consentimiento de los responsables.

Correo electrónico: ojoscruels@sion.com

Ediciones Imago Mundi, Av. Independencia 3018, Tel.: (011) 4932-3890

C1225AAZ - Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Correo electrónico: odilonlibros@fibertel.com.ar

Armado: Demián Gresores para Gráfica Punto Sur - Tel.: (011) 4954-7498

Correo electrónico: graficapuntosur@fibertel.com.ar

► colaboran en este número

GUILLAUME APOLLINAIRE (Roma, 1880 - París, 1918). Poeta que participó de distintos movimientos de vanguardia. Se alistó y participó de la I Guerra Mundial. Autor, entre otras obras, de *Bestiario* (1911), *Los pintores cubistas* (1913), *Alcoholes* (1914) y *Caligramas* (1918).

ANDREA CUARTEROLO estudió Artes Combinadas en la Universidad de Buenos Aires. Es miembro del Comité Ejecutivo de la Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía. Ha publicado diversos artículos sobre historia de la fotografía y del cine mudo argentino y es co-autora del libro *Civilización y Barbarie en el cine Argentino y Latinoamericano*.

CARLOS ALBERTO DE LA BANDERA (Buenos Aires, 1955) es arquitecto (UBA) y fotógrafo desde 1979. Es profesor titular de fotografía en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires.

FERNANDO DE TACCA es fotógrafo, doctor en Antropología Social y profesor en el Departamento de Multimedios de la Universidad de Campinas (Brasil). Autor del libro *La imagética de la Comisión Rondon* (2001) y coordinador del premio Pierre Verger de fotografía y video etnográfico de la Asociación Brasileira de Antropología. Editor de la revista electrónica *Studium*.

GABRIEL ENTÍN es licenciado en Ciencia Política por la Universidad de Buenos Aires y becario del Instituto de Investigaciones Gino Germani (UBA). Cursa actualmente la maestría en Estudios Políticos en L' Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

EDUARDO GARAGLIA es psicoanalista y fotógrafo. Secretario de Organización y miembro del Comité Académico de las Jornadas de Fotografía y Sociedad. Docente de la Dirección de Cultura de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA) y del Instituto Fotográfico Argentino. Miembro del Servicio de Adultos del Centro de Salud Mental Nº 3 Dr. Arturo Ameghino (GCBA).

JOAQUÍN GIANNUZZI (Buenos Aires, 1924 - Salta, 2003), periodista y poeta de la generación del '60. Obtuvo los premios del Fondo Nacional de las Artes, Nacional de Poesía, Municipal y Nacional de Literatura. Autor, entre otros, de *Las condiciones de la época* (1967), *Señales de una causa personal* (1977), *Violín obligado* (1984) y *Cabeza final* (1998).

ELSA MALUENDA es licenciada en Psicología. Ex concurrente del Centro de Salud Mental Nº 3 Dr. Arturo Ameghino (GCBA). Integrante del equipo asistencial

del Centro Dos y del Departamento de Estudios sobre la Familia-Enlaces, de la Escuela de la Orientación Lacaniana.

GUSTAVO MANZANAL es profesor en Letras, especializado en Lingüística. Autor de varios textos de narrativa y poesía y de una treintena de piezas teatrales. Ha publicado los libros *Genealogía de estudios sobre el lenguaje* (1997), *El teatro como filosofía práctica* (2000) y *De la lengua a la gramática*. Se desempeña paralelamente como actor y director teatral.

EDGAR LEE MASTERS poeta norteamericano (Kansas, 1869 – Filadelfia, 1950), autor, entre otras obras, de *Maximilian* (1902), *La sangre de los profetas* (1905) y *Antología de Spoon River* (1905).

MARIANO MESTMAN es docente e investigador de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Doctor en Historia del Cine, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid. Ha publicado artículos sobre artes plásticas, cine e historia cultural en revistas del país y el exterior.

MARIANA PÉREZ FERNÁNDEZ es estudiante de la carrera de Sistemas de Información para Empresas, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires.

SILVIA PÉREZ FERNÁNDEZ es licenciada en Sociología y fotógrafa, docente e investigadora de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Directora de Cultura y de las Jornadas de Fotografía y Sociedad (FCS-UBA). Dicta clases en el Instituto Fotográfico Argentino.

DANIEL PONCE (1956) es docente y escritor. Estudió Letras y Ciencias Antropológicas. Dicta talleres en el área de fotografía de la Dirección de Cultura de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA) y en la Escuela Argentina de Fotografía. Coordina talleres de escritura, semiótica y estética. Publicó trabajos en Cuba, España y Argentina. Es colaborador de la revista *Hablar de poesía*.

HORACIO QUIROGA (Salto uruguayo, 1879 – Buenos Aires, 1937). Narrador, poeta, dramaturgo, periodista y fotógrafo. Es una de las figuras esenciales de la cuentística hispanoamericana. Autor de obras como: *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, *Anaconda*, *El desierto*, *Más allá*, *Los desterrados* y *Cuentos de la selva*, entre otras.

HUMBERTO RÍOS nació en Bolivia y estudió Bellas Artes en Argentina (1946-1955) y cine en Francia (1956-1959), donde como fotógrafo filmó tres obras y comen-

► colaboran en este número

zó como director con un reportaje a Pablo Picasso (1958). De regreso, hizo el corto *Faena* (Argentina, 1960) y su primer largometraje *Eloy* (Chile, 1968). Trabajó en publicidad durante años junto a Pino Solanas. Parte de su obra fue hecha en México, donde se exilió en 1976. Siempre ha sido profesor de cine.

SUSANA SEL es docente e investigadora de la Universidad de Buenos Aires. Doctora en Antropología, dirige un proyecto UBACyT sobre estudios de cine y fotografía y es coordinadora del grupo de investigación sobre producción audiovisual y medios latinoamericanos del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

HORACIO TARCUS es doctor en Historia por la UNLP y docente e investigador en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Es autor de *El marxismo olvidado en la Argentina. Silvio Frondizi y Milcíades Peña* (1996), *Mariátegui en la Argentina* (2002) e *Intelectuales, exilios y utopías. La recepción del socialismo romántico en el Río de la Plata (1837-1870)* (en prensa) y tiene en preparación un *Diccionario biográfico de la izquierda argentina*.

CINTIO VITIER (Cayo Hueso, Florida, 1920). Poeta, narrador y ensayista cubano, miembro del grupo Orígenes. Ganador del Premio Juan Rulfo en 2003.

INÉS YUJNOVSKY es licenciada en Historia por la Universidad de Buenos Aires. Cursa actualmente el doctorado en Historia en el Colegio de México. Ha publicado recientemente "Vida cotidiana y participación política: la 'marcha de las escobas' en la huelga de inquilinos, Buenos Aires, 1907", en *Feminismo/s* Nº 3, 2004.

TEMAS DE
FOTOGRAFIA
Y SOCIEDAD

ojos cieles

► NRO. 2

00

21

▶ 12

SECCION: *artículos*

A.T.I.C.U.I.O.: discurso político y formación de
la opinión pública: un relato fotográfico de
la semana trágica

P.O.B.: gabriel entín e inés quijnovsky

Ponencia presentada en las III Jornadas de Fotografía y Sociedad, Facultad de Ciencias Sociales
(UBA), septiembre de 2003. Versión original publicada en CD-Rom.

ojos crueles ► N.º 2

► 13

El análisis de los imaginarios sociales a principios del siglo XX permite acercarnos a un mundo subjetivo en la compleja formación de las identidades nacionales latinoamericanas: los registros narrativos de la época y la fotografía son, en particular, artefactos fundamentales para entender el proceso de construcción de un imaginario colectivo.

Autores como Bronislaw Baczo¹ prefieren utilizar la idea de imaginario en tanto que se refiere a formas de ver e imaginar el mundo que no son explícitas ni coherentes. Como también plantea Tomas Pérez Vejo, el imaginario se construye a través de una sucesión de imágenes mentales.² En el caso de B. Anderson³ la imaginación es un acto de creación con diferentes estilos según las sociedades. Ni falsa ni genuina, sólo diferente: creación del sentido de comunidad, de confianza en la misma, de un tiempo homogéneo compartido.

Castoriadis⁴ plantea la idea de imaginarios para oponerse en forma radical al funcionalismo, considera que los imaginarios tienen efectos sobre la realidad pero no se pueden incluir como categorías funcionales. Lo imaginario permite penetrar en las significaciones articulantes que una sociedad se impone a sí misma. Sin embargo, para Castoriadis las significaciones imaginarias sociales no tienen un lugar de existencia preciso ni pueden ser captadas más que de manera oblicua. Su papel es proporcionar respuestas a las preguntas fundamentales que se hacen los hombres de una sociedad determinada, por ejemplo ¿quiénes somos como colectividad, qué deseamos, qué nos hace falta? También plantea que la asignación de significados no es una tarea acabada ya que permite que los actores que la protagonizan se apropien de los intersticios que dichas definiciones dejan y las reformulen incorporando elementos nuevos.

La expansión de la fotografía posibilitó una nueva forma de conocimiento del mundo. Permitió acercarse a modos de vida distantes y al mismo tiempo fragmentarios. Boris Kossoy considera a la fotografía como un registro de innumerables fragmentos del mundo, de sus escenarios y personajes.⁵ Fragmento y discontinuidad forman parte de la esencia de estas huellas y una de las tareas del historiador es encontrar la coherencia y los sentidos que ellas tenían en el pasado para analizarlas desde el presente.

El objetivo de este trabajo es analizar algunas dimensiones de los imaginarios sociales de principios del siglo XX en la Argentina, a través de la cobertura que realizó la revista *Caras y Caretas* acerca de la Semana Trágica de 1919.

La Semana Trágica fue una huelga obrera que provocó la represión policial y la consecuente paralización del centro de la ciudad de Buenos Aires durante varios días. La revista *Caras y Caretas* fue uno de los medios de comunicación con mayor tirada de la época y a través de su cobertura gráfica de los hechos es posible analizar su posición respecto a cada uno de los actores sociales que estuvieron involucrados en la protesta. *Caras y Caretas* construye su versión de la Semana Trágica a través de la oposición entre actores buenos y malos; elogia a unos (los médicos públicos, ciudadanos ideales que contribuyeron activamente con el orden social) y critica a los otros (un sector del movimiento obrero, los "apátridas").

Para *Caras y Caretas* la Semana Trágica fue "el triste drama en que ha estado envuelta la ciudad":⁶ a través de las fotografías y del relato periodístico se pueden identificar los escenarios, los actores y las implicancias de este drama político surgido de una huelga obrera

1. Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999.

2. Tomás Pérez Vejo, "La pintura de historia y la invención de las naciones" en *Locus Revista de Historia*, 5:1 1999.

3. Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

4. Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*, Barcelona, Tusquets Editores, 1983.

5. Boris Kossoy, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, La marca, 2001, pág. 89.

6. Como todas las referencias corresponden a *Caras y Caretas*, Año XXII, Nº 1059, 18 de enero de 1919, sólo se especificará que las citas provienen de la revista con las comillas en el texto. En la revista no figura la numeración de páginas.

con características insurreccionales. La inmigración, la ciudadanía y la cuestión social serán los ejes de un debate en el cual se insistirá en la necesidad de consolidar la nación, primer requisito para "el engrandecimiento de la patria".

La fotografía en Caras y Caretas

"La verdad tardaremos en saberla. La crónica gráfica es siempre fiel; pero para recoger todos los hechos producidos, hubiera sido necesario que hubiesen entrado en acción todas las máquinas fotográficas existentes en Buenos Aires..."

Caras y Caretas

Las reproducciones de las imágenes en las revistas ilustradas de principios del siglo XX tenían el propósito de "informar", "mostrar" o "entretener"; en el caso del fotoperiodismo de las décadas de 1910 y 1920, la fotografía fue también una herramienta fundamental en la formación de la opinión pública.⁷ Es decir, se trataba de formar una opinión pública que fuera capaz de impulsar la vida política. La fuente de esta opinión no es la voluntad predeterminada de los individuos, sino el proceso de su formación, la deliberación misma. La fotografía, como un proceso de producción cultural, es también una elaboración simbólica de un discurso político: ayuda a crear un imaginario social con una significación particular tanto para el grupo que la elabora (y reproduce), como para el público que la recibe.⁸ Luis Priamo afirma que la fotografía necesita de información "para poder dialogar" en un contexto determinado; así "nos da una dimensión propia (histórica y estética) del fenómeno". La fotografía no es un testimonio inocente, es la representación de una realidad según la mirada ideológica del autor y de sus formas de reproducción; forma parte (junto con la información iconológica) de la lucha política por la significación de los hechos que busca imponerse en el imaginario colectivo: "Lo que la fotografía propone a las personas es entregar la mejor imagen posible y ella está relacionada con lo que la cultura dominante impone como tal".⁹

Desde fines del siglo XIX *Caras y Caretas* fue el medio gráfico por excelencia que utilizaba fotografías en la Argentina. Existieron otras revistas ilustradas de importancia pero *Caras y Caretas* fue la que tuvo más continuidad temporal (1898-1939), más ediciones (2139 números) y mayor circulación (alcanzó las 100 mil copias). Por ello tuvo una gran incidencia en la formación de la opinión pública de principios de siglo XX. Durante las primeras décadas del siglo los periódicos no incluyeron fotografías debido a cuestiones

7. Véase Jürgen Habermas, *Historia y Crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, México, Ed. Gilli, 1986.

8. Op. Cit., Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*.

9. Luis Priamo, "La intensidad de la fotografía es casi siempre histórica y social", *Entre pasados*, Año IX Nº 8/9, Buenos Aires, fines de 2000, págs. 183-190, aquí pág. 185.

técnicas y de costos. En cambio las revistas ilustradas, que aparecían quincenal o mensualmente, contaban con las imágenes como una parte importante de promoción y estímulo de compra entre los suscriptores.

Caras y Caretas fue fundada por el poeta Eustaquio Pellicer y el dibujante Manuel Mayol, españoles los dos. Pellicer llegó a Montevideo invitado por su amigo Bartolomé Mitre y Vedia (hijo del ex presidente y fundador del diario *La Nación*). Al principio, con José Sixto Álvarez (Fray Mocho) como director, la revista se autodefinía como un "semanario festivo, literario, artístico y de actualidad"; luego de 1910 pasó a denominarse "revista semanal ilustrada". Durante los primeros años se combinaban pinturas y dibujos con fotograbados. A partir de la década de 1910 las mejoras técnicas permitieron la reproducción de fotografías y de a poco se fueron dejando de lado las pinturas que ilustraban las notas. Además se armó un equipo de fotógrafos que trabajaban en forma novedosa y estable para la revista. Sin embargo, a pesar de la importancia que se le daba a la fotografía, pocos profesionales firmaban sus trabajos o aparecían en el staff. Priamo señala que "los reporteros gráficos de *Caras y Caretas* utilizaron desde el principio el formato pequeño de la época, es decir el 9 x 12 cm con cámaras portátiles y ágiles y mucha libertad para el encuadre, la iluminación o la pose de las personas, casi siempre imprevisibles y determinados por los propios acontecimientos más que por la voluntad del fotógrafo. La habilidad con que dominaban la luz ambiente en interiores de talleres, oficinas o galpones es notable".¹⁰

Las fotografías mostraban las virtudes a seguir, la moda femenina, los concursos infantiles, viajes, deportes, esparcimiento y beneficencia. Una sociedad menos saturada de imágenes como la actual, las observaba con mayor detenimiento. Los montajes fotográficos de la prensa ilustrada acercaban a los lectores a los acontecimientos políticos nacionales e internacionales, a la moda y a las costumbres de la "alta sociedad". En definitiva, *Caras y Caretas* era un semanario que convocaba a un público amplio; estaba destinado principalmente a los sectores medios pero tuvo una amplia difusión entre las clases altas y también entre los sectores populares. Incluía una gran diversidad temática que iba desde eventos sociales, novedades científico-tecnológicas hasta las páginas dedicadas al "mundo obrero". Contenía gran cantidad de publicidades y su característica principal fue el humor político y la cobertura de las elecciones.

10. Luis Priamo, "Fotografía y periodismo", *Buenos Aires 1910: Memoria del porvenir*, Buenos Aires, IIED-América Latina, 2000, págs. 182-184.

La Semana Trágica y la división del movimiento obrero

"No hemos estado formando nuestra nacionalidad durante años para verla destruida por hombres a quien nada debemos, y que no son elementos útiles ni recomendables"

Caras y Caretas

La historiografía de los últimos años ha señalado la relevancia del papel del Estado en la cuestión social durante el período de 1880-1930, aspecto que había sido relegado por las concepciones liberales dominantes desde fines del siglo XIX. En 1912, la ley Sáenz Peña permitió renovar el sistema de hegemonía gubernamental que se había instalado con la fórmula alberdiana de la "república restrictiva".¹¹ Con la ampliación del régimen electoral y la participación del Estado en la sociedad se inició una nueva etapa en la que se retomaron los problemas básicos que atravesaron los períodos de formación de la nación desde la segunda mitad del siglo XIX. La cuestión social ya no podía ignorarse y el reconocimiento de los sectores populares como un legítimo actor social provocó un triple debate sobre la inmigración, la ciudadanía y el régimen político. A través del análisis de la cobertura que hizo *Caras y Caretas* de la Semana Trágica, se pueden observar algunas características de este debate y la posición de la revista al respecto.

En enero de 1919 los obreros de los Talleres Metalúrgicos Pedro Vasena, ubicado en el barrio de Nueva Pompeya, estuvieron en huelga durante un mes: exigían la reducción de la jornada de trabajo de 11 a 8 horas, aumento de salario, reconocimiento del descanso dominical y la restitución de los empleos a los delegados obreros que habían sido echados al inicio de la huelga. Junto con los metalúrgicos, a fines de 1918, también habían ido a huelga los empleados marítimos, tranviarios, petroleros en la Patagonia, frigoríficos, ferroviarios e inclusive los mismos policías de Rosario. Estas eran "las condiciones ambientes" que "contribuyeron a azuzar la hoguera, que, no es misterio, se encontraba a medio encender".¹²

El 7 de enero de 1919 policías y rompehuelgas de la Asociación del Trabajo¹³ intentaron ingresar a la fábrica y los obreros se resistieron: la policía disparó, hubieron cinco obreros muertos y más de 30 heridos. La Sociedad de Resistencia Metalúrgica convocó a la huelga general y luego lo hicieron la FORA del V y la FORA del IX¹⁴ para el 9 de enero, día del entierro de las víctimas de Vasena. En plena huelga y mientras los obreros llevaban los féretros hasta el cementerio de La Chacarita, policías y bomberos dispararon contra

11. Natalio R Botana, *El orden conservador: la política argentina entre 1880 y 1916*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1986.

12. César Viale, "La Semana Trágica en Buenos Aires, abarcada desde el Departamento Central de Policía", Buenos Aires, 1919.

13. La Asociación del Trabajo fue organizada en 1918 para romper los intentos de huelgas.

14. En 1915 La Federación Obrera Regional Argentina se dividió en la FORA del V (anarquista) y la FORA del IX (sindicalistas revolucionarios). Los sindicalistas se diferenciaban de los anarquistas porque creían que el sindicato debía ser neutral y de los socialistas porque descartaban la acción parlamentaria para la obtención de mejoras obreras.

la multitud. Según el diario *La Nación* murieron 40 personas; para *La Protesta*,¹⁵ en cambio, cayeron 100 huelguistas. Desde entonces se ampliaron las divisiones del movimiento obrero ya que cada una de ellas habían tomado una posición diferente respecto a cómo continuar la huelga. La estrategia del gobierno de Hipólito Yrigoyen luego de los asesinatos consistió por un lado en la utilización de la fuerza (se declaró el estado de sitio y la Capital Federal se convirtió en una zona militarizada) y, por otro lado, en la negociación con los sindicalistas como estrategia para aislar a los anarquistas.

Los sindicalistas de la FORA del IX negociaron con el gobierno. Yrigoyen se comprometió a que la empresa Vasena aprobase las exigencias de los obreros y a liberar a los presos políticos con la excepción de Simón Radowitzky (joven ruso y anarquista emigrado que en 1909 asesinó al jefe de policía Ramón L. Falcón). Los sindicalistas querían restringir la huelga para que no se profundizara el conflicto y la FORA del IX levantó la medida de fuerza aunque su resolución no fue acatada. La huelga continuó hasta el 13 de enero y se inició así el intento de la FORA del IX por desplazar de la dirección del movimiento obrero a la anarquista FORA del V.

Los anarquistas se negaron a levantar la huelga, a la que veían como una acción política revolucionaria. En concordancia con su posición política, que negaba la existencia del Estado, descartaron cualquier negociación con el gobierno. Luego asaltaron armerías y lanzaron la consigna de solidaridad con los obreros de Vasena y libertad a todos los presos políticos y sociales. El 10 de enero se editó el último número de *La Protesta*, cuya imprenta fue destruida por la policía y la Liga Patriótica.¹⁶ Los anarquistas quedaron aislados del movimiento obrero y fueron reprimidos desde el Estado. A partir de la Semana Trágica el anarquismo –que había representado a un importante sector de los trabajadores desde mediados de 1890 hasta la ampliación del régimen electoral en 1912– se convirtió en un “grupo políticamente marginal y minoritario entre los sectores populares”.¹⁷

Por otra parte, el periódico socialista *La Vanguardia* publicó un editorial con el título “Prudencia y Sensatez”, en el que invocaba a los obreros y al gobierno a que buscaran una solución para finalizar con la violencia. Los socialistas apoyaron la resolución de la FORA del IX, intentaron obtener las reivindicaciones obreras y quisieron integrar a los trabajadores al sistema desde su lugar como oposición legalizada en el Congreso.

15. *La Protesta* fue el diario anarquista con mayor difusión y continuidad pero durante la Semana Trágica estuvo proscrito.

16. La Liga Patriótica fue creada el 10 de enero de 1919 para colaborar con la policía y el ejército en la represión de los huelguistas, estuvo apoyada por las fuerzas armadas y la Iglesia.

17. Juan Suriano, “El estado argentino frente a los trabajadores urbanos: política social y represión 1880-1916”, *Anuario Facultad Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario*, N°14, Segunda Época, 1989-1990.



1



2

Todas las fotografías provienen del Archivo General de la Nación Argentina y fueron publicadas en *Caras y Caretas*, Año XXII, Nº 1059, 18 de enero de 1919.

1
"Automóvil quemado en la Calle Independencia y Perú, y cuyos restos fueron rematados después."

2
"Otro automóvil incendiado por las turbas."

Enemigos y amigos de la fotografía: entre la calle y la Nación

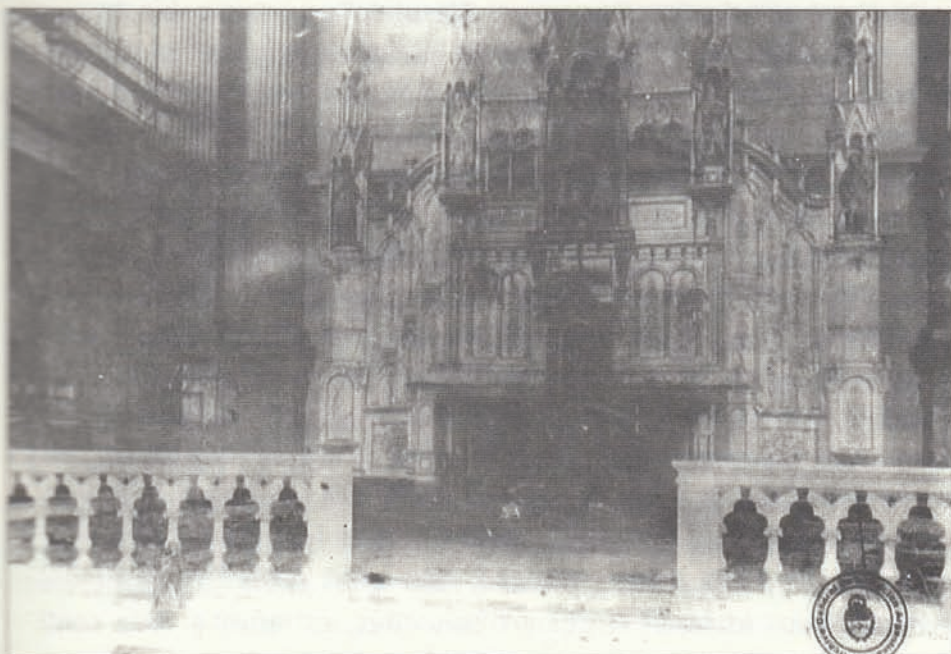
La Semana Trágica: "una huelga francamente revolucionaria"

Caras y Caretas utilizó fotografías en las 30 páginas que dedicó al conflicto de la Semana Trágica, introduciendo al lector en la huelga. Recién en la página 9 (luego de 17 fotografías con sus respectivos epígrafes) comienza en la revista el relato periodístico. La decisión editorial es clara: "La crónica de los hechos nos la han referido los diarios, pero dada la situación anormal porque hemos pasado, ella ha sido muchas veces deficiente". "La crónica gráfica es siempre fiel".

Las primeras fotografías muestran las calles, principal escenario en donde transcurrió el "triste drama en que ha estado envuelta la ciudad". La calle era "el lugar donde se originaron los primeros sucesos", donde se produjeron las manifestaciones posteriores, las barricadas de los obreros y los "piquetes policiales". Era el lugar donde reprimieron las fuerzas de seguridad estatales y donde murieron los huelguistas; también en las calles se veía a los familiares y a los compañeros de las víctimas trasladando los ataúdes.

A continuación las fotografías muestran el ataque a los símbolos de la Nación: la propiedad privada, el comercio, la religión, la beneficencia, la cultura y el progreso: la peluquería ultrajada, la iglesia incendiada, el dormitorio de niñas huérfanas asaltado, la sala con un piano destrozado ("en el que tocaban los asaltantes, al mismo tiempo que disparaban tiros") y un Cristo carbonizado evidencian - junto al automóvil quemado y al tranvía abandonado - "una situación anormal" que fue percibida como la ausencia del orden ciudadano. Se observa que los editores de la revista realizaron estas alegorías en relación con el pensamiento positivista predominante, por ejemplo Ramos Mejía consideraba que era necesario educar a los extranjeros y no dudaba para ello de la eficacia de lo simbólico para producir efectos de realidad. Afirmaba que estos símbolos serían más penetrantes cuando se configuraran en imágenes.

El relato periodístico se inicia después de 17 fotografías de aquellos "atentados al orden" y la crónica comienza cuando los redactores de *Caras y Caretas* mencionan a los actores sociales involucrados en el conflicto. En primer lugar, la revista realiza una clara distinción entre dos clases de trabajadores, aquellos que participaron en la huelga -cuyo "derecho de petición es justo"- y "una minoría ajena a toda disciplina social" -cuyo derecho "de imposición (...) no puede aceptarse de ningún modo"- . Para la revista los responsables de la violencia "no son los socialistas ni la FORA sindica-



3



4

lista que quería conciliar con el Ejecutivo"; "antes había huelgas pero nadie hubiera imaginado una huelga sangrienta" en la que se confundió "la causa de los obreros en huelga, con los actos de vandalismo a que se entregaron algunos sujetos". Según el semanario, los responsables de esta "huelga francamente revolucionaria" fueron los anarquistas, definidos en la nota como: "ese elemento sin patria que por fortuna constituye una minoría, maleantes, ajenos a toda disciplina social, extraños a toda organización obrera, ciertos exaltados que producen desmanes que repugnan a todo hombre honrado, ácratas armados de garrote, plaga, huelguistas revolucionarios, enemigos de la fotografía, turbas, pseudo huelguistas, revoltosos, rebeldes, elementos extraños a nuestro ambiente, elementos maleantes que no tenían nada que ver ni con obreros ni con trabajadores, forajidos, gentes que desconocen todo sentimiento de patria, indeseables, elementos extraños que quieren imponernos ideas absurdas y disolventes, extraños a todo sentimiento de justicia y sin concepto de patriotismo."

En los epígrafes de las fotografías también se hacía la distinción entre obreros y anarquistas. En dos fotografías se ve el cortejo fúnebre de las víctimas de Vasena acompañado "por sus compañeros de trabajo", por "obreros" y por "el grupo de mujeres del Comité Feminista". La crónica completaba la información: "un grupo de 10 mil obreros, continuó hasta el cementerio. Allí, algunos exaltados por los hechos presenciados, y por los discursos de los anarquistas que los incitaron a la violencia, se lanzaron a cometer desmanes, los que al ser repelidos por la fuerza pública, ocasionaron gran número de víctimas". Está claro que para *Caras y Caretas* los únicos responsables del "gran número de víctimas" fueron los anarquistas. Si bien en los epígrafes se los describía como "grupos" ("atacando uno de los tranvías" y "atajando carros"), las fotografías no permitían individualizarlos de la multitud anónima. Sólo a través de las imágenes de lugares vacíos y destrozados se podían ver los supuestos actos de vandalismo. Los anarquistas aparecían entonces como actores invisibles que al ser "enemigos de la fotografía" no podían ser vistos.

Esta postura de *Caras y Caretas* no fue desde sus inicios la misma. Las fotografías de las huelgas que la revista publicó entre 1902 y 1904 evidencian cierta simpatía hacia los trabajadores. Hasta ese momento las reuniones públicas se consideraban una práctica benéfica de las instituciones democráticas, resultado del uso del derecho de reunión pacífica establecido por la Constitución y las leyes de la República. En una huelga de estibadores y frigoríficos en Zárate, junto

a las fotos el cronista asegura que "la actitud de la masa era pacífica y correcta".¹⁸ Alberto Ghirardo, periodista afín al anarquismo, participó activamente en *Caras y Caretas* en esos años. Este autor destacaba la solidaridad, la organización y la libertad de discusión entre los trabajadores "que tanta consistencia ha dado a los gremios en lucha".¹⁹ Muchos trabajadores eran conscientes de la necesidad de evitar disturbios, para la mayor eficacia de las huelgas no se debía transgredir ese "orden" ciudadano. Los socialistas insistían en señalar "que nuestras manifestaciones son modelos de educación y cultura".²⁰ También las fotografías de los gremios anarquistas mostraban distintas formas de la lucha pacífica. Existen fotografías del momento de discusión y de redacción de los pliegos de condiciones. Es evidente que la foto no es una instantánea del momento exacto de los acontecimientos decisivos pero la pose armada para la fotografía enfatiza aun más el uso de recursos legales, como la redacción de petitorios escritos, para reclamar los derechos por vía pacífica. Las imágenes acentúan la percepción de un mundo del trabajo caracterizado por la organización, solidaridad y fuerza de los conflictos para mejorar las condiciones laborales. Hacia 1910 la revista va realizando cambios significativos en su equipo de redactores y directores que comienzan a transformar la visión respecto al mundo obrero.

En 1919 *Caras y Caretas* había cambiado sustancialmente su opinión acerca de los huelguistas. El lenguaje imperante que utilizaron los periodistas para referirse a los anarquistas estaba vinculado a concepciones positivistas de darwinismo social y a imaginarios respecto a la salud y la enfermedad trasladados a la esfera de la sociedad. El éxito del positivismo se debió a que se trató de una reflexión acerca de los efectos no deseados del proceso de modernización. La mirada de los intelectuales quedó fascinada por la teoría sociodarwiniana sobre los factores raciales (supervivencia del más apto) que presuntamente explicarían el retraso y las frustraciones modernizantes.²¹ Ellos consideraban que había que curar al cuerpo social de las "plagas" anarquistas que lo azotaban y de los "elementos extraños a nuestro ambiente". Esta mirada de *Caras y Caretas* era la misma visión de las elites influenciadas no sólo por el impacto de los atentados europeos sino también por la criminología lombrosiana, que involucraba al anarquismo con una patología física-psíquica hereditaria predispuesta al crimen y a cualquier tipo de acción violenta.²²

El segundo actor social en este relato de la Semana Trágica es el Estado, enfrentado directamente con la movilización obrera. En es-

18. *Caras y Caretas*, Año V, N° 216, 22 de noviembre de 1902.

19. *Caras y Caretas*, Año VII, N° 276, 16 de enero de 1904.

20. *La Vanguardia*, 19 de mayo de 1909, citado por Aníbal Vignera en "El Primero de Mayo en Buenos Aires, 1890-1950: evolución y usos de una tradición.", *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"*, Tercera Serie, núm. 3, Buenos Aires, 1er semestre de 1991.

21. Véase Oscar Terán, *Vida intelectual en el Buenos Aires fin de siglo [1880-1910]: Derivados de la cultura científica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.

22. Juan Suriano, "Ideas y prácticas 'políticas' del anarquismo argentino", *Entrepasados* N°5, Buenos Aires, 1994.

te caso el Estado aparece representado por la policía, los bomberos, las "tropas de infantería y marinería y las fuerzas de caballería", el "escuadrón de seguridad", los diputados, los archivistas y la artillería. En definitiva, son las "fuerzas públicas" que "contrarrestan los ataques" y que "con su penosa tarea" restablecen "la normalidad" a las calles.

De 91 fotografías publicadas sobre la Semana Trágica, los representantes del Estado aparecen en 42. Es decir que estos actores están sobredimensionados respecto a lo que se supone es el tema central de la nota gráfica. Es evidente que se exaltaba el papel de las fuerzas de seguridad, sin embargo también se criticaba al gobierno de la ciudad por "la absoluta falta de previsión del Intendente Municipal que no ha estado ni un solo instante a la altura de su misión -ni limpieza ni orden en sus servicios ni nada, sino abandono-". La crítica al gobierno municipal era un tópico reiterado de la revista, por ejemplo la sección de *Caras y Caretas* "Paseos fotográficos por el municipio" denunciaba las calles rotas o los edificios abandonados en los que la municipalidad no se había ocupado en implementar mejoras.

Los mismos "periodistas gráficos" de *Caras y Caretas* representan a un tercer actor social que se presentaba al inicio como espectador externo pero que luego se involucraba "en lugares donde la vida estaba expuesta a cada momento". Los periodistas gráficos eran los responsables de la "crónica fiel" de los hechos, intentaron reducir las exageraciones de los "alarmistas" y participaron en la Semana Trágica "armados con sus cámaras fotográficas".

En ocasiones los periodistas gráficos (que también se autodenominaban "fotógrafos" y "émulos de Daguerre") se describían a sí mismos en tercera persona del plural, es decir, como actores imparciales que desde el exterior podían ofrecer información objetiva; otras veces aparecen en primera persona, incluyéndose como participantes activos de los acontecimientos y defensores de la verdad. Ellos formaban parte del modelo de ciudadano de la Nación: "Urge que los elementos sanos del país nos pongamos en guardia".

Los vecinos, el Comité Patriota de la Juventud²³ y, en especial, los "médicos de la Asistencia Pública" (que aparecen en la portada de la revista bajo el título "Los abnegados de la semana") constituyen un cuarto actor social. El retrato de la primera página y las fotografías de los médicos trabajando "sin descanso, dando pruebas del más alto sentimiento altruista", los convirtieron en un ejemplo para "la gran familia argentina". Después del gobierno de Rosas, "los

23. El Comité Patriota de la Juventud fue una agrupación civil que colaboró en la "misión de mantener el orden".



5
"Agentes de policía, en las Calles Saenz Peña y México, tratando de repeler una agresión que partió de un conventillo".



6



7
"Conscriptos de la escuela de tiro frente a comisaría Nº 11."

principios teóricos, metáforas y formas de representación del higienismo sirvieron para asociar a intelectuales, ganaderos y burgueses, gauchos e inmigrantes, habitantes del campo y de la ciudad, unidos en una lucha contra un "invisible" enemigo común que amenazaba la integridad de todo el cuerpo nación".²⁴ En la crónica se señalaba, como un aspecto que favorecía la rápida y eficiente actuación, la autonomía de la Asistencia Pública, en contraposición a la municipalidad que "no ha estado ni un solo instante a la altura de su misión" ante las circunstancias, los médicos "han demostrado que unen a su ciencia, el coraje necesario para afrontar cualquier responsabilidad y cualquier sacrificio que les imponga su deber (...) y bueno sería que se acuerden de esto los altos poderes públicos".

En una fotografía se ve a los "ciudadanos de la manifestación patriótica atacando un comité sospechoso", en otra se muestra al "Comité Patriota de la Juventud recorriendo en automóvil las calles de la ciudad, con la misión de mantener el orden": son junto a los médicos y a los vecinos -que buscan pan "a cualquier precio" y "felicitan a los vigilantes"- quienes "en un momento tan trágico no perdieron su serenidad y en medio de peligros supieron todos estar a la altura de la situación". Para *Caras y Caretas* este cuarto actor también constituía un "elemento sano del país" que velaba por "el engrandecimiento de la patria".

En quinto lugar, nos preguntamos cuál es la representación simbólica que evoca la revista acerca de las mujeres, cómo y en qué contexto.²⁵ Aunque la imagen virtuosa del ciudadano estaba basada en los "médicos abnegados de la Semana", obviamente un modelo masculino, las mujeres no están totalmente excluidas. En una de las fotografías del cortejo fúnebre, supuestamente el disparador del conflicto, las mujeres se encuentran en el centro de la escena. El epígrafe indica que se trata del "comité feminista", es decir que no impone una carga negativa, como en algunos casos señalados por ejemplo a través de alusiones a enfermedades. Por el contrario, la idea de comité alude a la organización y el adjetivo feminista a la lucha por las reivindicaciones de la mujer. Además, las protagonistas de la escena, disimuladas en el medio de la multitud iban vestidas de blanco llevando unas hojas de palma en forma cruzada lo que alude a los símbolos republicanos de la libertad revolucionaria francesa. Dando un paso más, podríamos sugerir que las mujeres formaban parte del ideal ciudadano como una contracara de los médicos: ambos grupos se caracterizaban por el halo de luminosidad proveniente de las pulcras vestimentas blancas.

24. Jorge Salessi, *Médicos, Maleantes y Maricas*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1995, págs. 13-14.

25. Este tipo de preguntas plantea Joan W. Scott en "El género: una categoría útil para el análisis histórico", James Amelang y Mary Nash, *Historia y género: Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*, Valencia, Ed. Alfons el Magnanim, 1990, pág. 23-56.



8



9

8
"Señora
gravemente
herida conducida
al hospital de
Ramos Mejía."

9
"Grupo de
muchachos
subidos a un
carro que había
sido detenido por
los huelguistas."

Debido a ciertas concepciones acerca de la inocencia y subordinación de las mujeres, ellas pudieron tener un protagonismo sin carga negativa ya que no fueron consideradas como un peligro, un fantasma o una enfermedad. A partir de una fotografía no podemos sacar conclusiones o generalizaciones pero podemos sugerir que las mujeres se hacen visibles en las imágenes. Los editores de la revista agregaban significados acerca de lo femenino; esta visión establecía, en forma implícita, que las mujeres tenían un papel en la definición de ciudadano.

Cristalización de un conflicto político: la formación del ciudadano

"La cuestión sería así: ¿qué se quiere recordar? ¿qué corresponde recordar?"²⁶

La revista *Caras y Caretas* tuvo un fuerte impacto en la opinión pública y en la formación del imaginario social a principios del siglo XX. La descripción de los acontecimientos de la Semana Trágica demuestra que algunos sectores de la opinión pública veían la necesidad de la intervención del Estado en la cuestión social. A través del relato periodístico y el montaje fotográfico se construyó un imaginario, un "sentido común" en el que los anarquistas eran los "elementos" que amenazaban a la Nación ("la gran familia argentina"). El reclamo, desde un discurso positivista que asimilaba los conflictos sociales a las enfermedades físicas, fue el de una mayor intervención estatal: "Lo que urge es que el gobierno, conocido el mal, ponga pronto remedio...".

La revista insistía en que "hay que avocarse al problema y resolverlo en estricta justicia" para evitar "molestias en lo futuro", fueron los anarquistas los responsables de la violencia, pero más aun fue "la imprevisión" del Estado -que permitió que "ese elemento extraño" se "cobijara bajo la bandera obrera"- lo que provocó "una huelga francamente revolucionaria". Respecto a la cuestión social, se postulaba que "el brazo y el capital deben ir hermanados en la obra común": con esta finalidad la crónica de la Semana Trágica proponía la creación del Tribunal Arbitral de Trabajo.

Caras y Caretas exigió -al igual que la gran prensa-²⁷ que el gobierno controlara a la inmigración. Les solicitó a los legisladores que "dando pruebas de patriotismo" hicieran "una severa revisión de nuestras leyes"²⁸ y amplíen otras en beneficio del obrero pero del obrero, del honrado, trabajador que contribuye con su esfuerzo al engrandecimiento de la Nación Argentina".

26. Op. Cit. Luis Priamo, "La intensidad de la fotografía es casi siempre histórica y social", pág. 190.

27. Incluimos bajo esta categoría a los diarios *La Nación*, *La Prensa* y *La Época*. Véase Julio Godio, *La Semana Trágica de enero de 1919*, Buenos Aires, Granica Editor, 1972.

28. En referencia a las leyes de Residencia (1902) y de Defensa Social (1910).



10
"Obreros que
acompañan al
cortejo fúnebre
de los
trabajadores de la
fábrica Vasena."



11

A partir de la complementación de la imagen y el texto se construía una versión particular de los acontecimientos. El relato fotográfico insistía en algunos aspectos: agujeros de balas, carros volcados, iglesias destruidas, dormitorios de niños huérfanos asaltados. ¿Cómo no concluir que los "elementos extraños" eran los destructores de la Nación y la Patria? Una mirada detenida sobre estas imágenes revela, en cambio, que los anarquistas sobresalían por su ausencia, las ametralladoras estaban en manos de la policía, los reporteros llegaban tarde a los "actos de vandalismo", faltaban los protagonistas "exaltados" y las calles aparecen desiertas con restos de humo.

A través de la asignación de significados que *Caras y Caretas* y otros actores sociales le otorgaron a la Semana Trágica, se fue consolidando un imaginario social que tenía como preocupación central la cuestión de la ciudadanía, de un modelo de ciudadano acorde con el orden social. Este modelo proponía a los médicos, que habían trabajado en forma desinteresada y sin descanso, como el mayor ejemplo de virtud ciudadana. A ellos se unían también los participantes en el Comité Patriota de la Juventud, que se habían organizado para colaborar en mantener el orden. Los periodistas que arriesgaban su vida por mantener informado al público, los vecinos, los obreros que aspiraban a la conciliación y las mujeres completaban el modelo de ciudadano virtuoso. El buen ciudadano se contraponía con la imagen del enemigo común corporeizado en las minorías anarquistas.

La creación del sentido de comunidad se realizaba entonces en oposición a "un otro exterior" que era el ácrata, impulsor del desorden y la escisión social. Ya no se necesitan habitantes sino ciudadanos, y ciudadanos "patriotas", como los periodistas gráficos de *Caras y Caretas*, los médicos de la Asistencia Pública y los vecinos, "que muchos perdieron la cabeza y, por lo tanto, no pudieron reflexionar que no era posible que una ciudad de cerca de dos millones de habitantes, pudiese caer en manos de unos forajidos". A través del relato fotográfico de la Semana Trágica, que resaltaba el ejemplo del buen ciudadano y construía un enemigo común, se enfatizaba que la consolidación de la Nación no podía hacerse de cualquier modo: "Nuestro gran Alberdi, dijo, en hora sagrada: gobernar es poblar; sí, es cierto; pero debemos saber con quién."

ARTÍCULO: *la muerte fotográfica*

ilusión violencia y aporía autoral

AUT: *fernando de laica*

TRADUCCIÓN: *mariana perez fernández*

ojos crueles ► NRO. 2

Muchas veces el disfraz de la muerte es la propia muerte, su propia metáfora. Antonius Block, personaje principal del film *El Séptimo Sello* (1956), de Ingmar Bergman, entra a una iglesia, ve un cura dentro del confesionario y se encamina hacia él para confesarse. Dice que al ver su imagen siente repugnancia y miedo, se siente solo, encerrado en sueños y fantasías. El padre le pregunta: "¿Quieres morir?". Antonius dice que sí. Entonces, el sacerdote le pregunta nuevamente: "¿Qué estás esperando?". Antonius responde: "Quiero conocimiento". El confesor lo incomoda, diciéndole que él busca "garantías". La conversación continúa:

Antonius: —Llámalo como quieras. Es posible ver a Dios con comprensión. ¿Por qué él se esconde entre promesas y milagros? ¿Cómo vamos a tener fe si falta esa fe dentro de noso-

tros? ¿Qué ocurrirá con los que no la tienen y no la quieren tener? ¿Por qué no puedo sacar a Dios de dentro de mí? ¿Por qué él vive en tan dolorosa humildad aunque lo insulte y deese sacarlo de mi corazón? ¿Por qué no consigo sacarlo de esa verdadera batalla? ¿Oíste?

Padre: —¿Oír?

Antonius: —Quiero conocimiento. Pido que Dios aparezca y converse conmigo pero él se queda en silencio. Lo llamo en la oscuridad pero parece que no hay nadie allí. Tal vez haya.

Padre: —Entonces la vida es un ultrajante terror.

Antonius: —Nadie puede enfrentar a la muerte sabiendo que todo fue en vano.

Padre: —La mayoría de las personas nunca piensa en la muerte.

Antonius: —Pero un día alcanzarán la frontera entre la vida y la muerte.

Padre: —Sí... Un día.

Antonius: —Debemos perder el miedo y llamar a Dios. Te estás hiriendo a ti mismo. La muerte me visitó esta mañana. Jugamos ajedrez. El retraso de mi muerte me planteó un problema.

Padre: —¿Cuál es el problema?

Antonius: —Mi vida ha sido una gran búsqueda en cacerías y conversaciones sin sentido, en vano. Hablo de eso sin vergüenza o amargura, muchas personas viven de esa manera. Quiero usar el retraso de mi muerte en algo útil.

Padre: —Entonces... ¿Por eso juegas ajedrez con la muerte?

Antonius: —Ella es una gran estrategia pero aún no he perdido ninguna pieza.

Padre: —¿Cómo pretendes engañar a la muerte?

Antonius: —Jugando una combinación de alfil y caballo. Quebraré su defensa.

El padre gira y Antonius Block comprueba que se estaba confesando con la propia Muerte, que dice: "Recordaré eso". Antonius se indigna y, de cara a la muerte disfrazada, sabe que vive la traición y el engaño a cada momento, y se ilusiona con que podrá astutamente preparar otra jugada, pero la Muerte, con tranquilidad, se aleja para continuar el juego, ahora con las informaciones estratégicas de la confesión.

Asociarnos a una digresión sobre la fotografía y la violencia es, de cierta forma, internarnos siempre en campos en los cuales la idea de

muerte está presente, o al menos aludida de alguna manera por el propio acto de violencia que origina el hecho retratado, muchas veces simultáneo, otras veces anterior al registro.

La muerte en Bergman no es violenta en sus manifestaciones con el personaje de Antonius, es siempre disimulada, después de la primera aparición, como el gran ícono fantasmagórico y medieval de la guadaña y el manto que esconde su cara. La trayectoria del personaje es su última tentativa de morir con la dignidad de una misión humanística realizada y, en su recorrido, tendrá que jugar para retardar su certeza de perder.

Las contradicciones inherentes a los diferentes procesos fotográficos nos permiten contraponer ideas construidas sobre la realidad, en oposición a una colectiva e interactiva ilusión de vida. El maquillaje de los cadáveres, práctica reciente de los ritos funerarios en la sociedad moderna, produce también un encubrimiento de la muerte, disolviendo el enfrentamiento con el dolor y la pérdida, con un distanciamiento de lo real cada vez mayor, a pesar de su dura y cruda certeza. A diferencia del caso de Antonius, la muerte ya estuvo presente aquí y resta minimizar el sufrimiento de su enfrentamiento. El juego acabó pero nosotros nos ilusionamos colectivamente con el soplo de vida mismo que aún es representativo.

La yuxtaposición en un mismo espacio de los tiempos relativos al proceso, el antes y el después, intermediado hoy por una nueva tecnología, la imagen digital, puente entre las imágenes analógicas, incita un campo perceptivo de extrañamiento y conduce al campo conceptual de la práctica fotográfica como un "rito de pasaje", una muerte social: ¿realidad construida y aceptada socialmente como pasado, registro, documento, o meramente ilusión ficcional de la realidad, construcciones sociales ideologizadas? Esto fue y esto es fotográfico: la muerte, lo real y la ilusión consentida.

En el umbral del siglo XX y el comienzo del XXI, la fotografía documental asume un espacio realista en el imaginario, al optar por los procesos fotográficos blanco y negro (de aquí en más, *ByN*) como una aproximación representacional dramática de la realidad. Históricamente, la fotografía *ByN* siempre tuvo una mayor proximidad con la representación fotográfica de lo real que la fotografía en color, en parte por su emergencia inicial. La inserción del color en el universo fotográfico, y de éste en el imaginario de la humanidad, produjo ideológicamente un achatamiento de la realidad hacia el plano de la pura analogía. Si para algunos, el primer orden de la fotografía era su cualidad analógica, un *analogon* de la realidad, centrada en el

único punto de fuga de la perspectiva lineal, el colorido químico intenta aproximar los colores del mirar humano sobre la realidad o intenta reproducir las frecuencias de onda que distinguimos, o tal vez hasta mismo creando un campo ficcional intangible más allá del alcance de nuestra vista; para otros sería la indicialidad, el momento del descontrol y de la ausencia humana, un estado puro, la muerte del tiempo. Contradictoriamente, sin embargo, lo que sería una representación más próxima de nuestra propia manera de mirar, pues vemos en colores, se tornó menos "real" que el ByN. La necesidad de que aceptemos una representación de la realidad como una metáfora con un cierto distanciamiento crítico del operador, colocó a la fotografía ByN en el sustrato mágico de la comprensión de la condición humana. La metáfora mágica de la fotografía ByN como una fuerza documental y de registro fue aceptada en la sociedad moderna como un proceso "primitivo" en relación con el color.

La noción de magia en la prehistoria pretendía cambiar el mundo al representarlo y parece ese el camino asumido por la fotografía documental ByN, principalmente por aquella comprometida, como la producida por Sebastião Salgado. Cito a Salgado pues su obra es una síntesis de la estética de la fotografía realista de finales del siglo XX, buscando sus fuentes y referencias en los principales fotógrafos documentalistas o mismo en el fotoperiodismo, principalmente en la documentación norteamericana de la década de 1930, y mismo en el compromiso social de la fotografía de Lewis Hine. Al "capturar" al lector en un proceso catártico, esas imágenes lo conducen al referente social y al propio compromiso del fotógrafo como un elemento de transformación; el fotógrafo caza pero su trampa está preparada para la mirada del lector, no para la cacería. Su presa ahora no es más el referente, sino el referente fotográfico del encuentro, a la vista del otro.

El mundo puede transformarse en ByN, lo que al mismo tiempo distancia al lector "consciente" de la realidad observada, llevándolo al plano de la magia y de la alienación. Al apropiarse de la realidad, la relación "operador-máquina" se torna efectiva capturando la mirada del lector del inicio del nuevo milenio para un estado de trance fotográfico colectivo, el "éxtasis fotográfico" de Barthes. El amortecimiento inherente a la catarsis del trance revela una aproximación ilusoria de la presencia realista, principalmente cuando la imagen se torna solamente un producto de consumo, muchas veces como necesidad de máscaras en un mundo (des)ideologizado. Falsas aproximaciones ideológicas a través de esas imágenes soplan co-

mo un viento salvador del estancamiento de un supuesto latente estado "revolucionario". La fotografía realista ByN tiene una relación imaginaria con el deseo de muerte, un romanticismo arcaico del discurso épico y de la gran narrativa, personificada y sintetizada en el trabajo documental de Sebastião Salgado. Al encontrarnos con las imágenes de Salgado, la idea de la muerte aparece casi siempre cercana en todos sus trabajos, una muerte inducida por un recorte en la tentativa de sensibilizar las miradas amortecidas con la mercantilización de la imagen.

El maquillador de cadáveres es un personaje que traduce el sentimiento que tenemos por la muerte en los tiempos modernos. Podemos identificar el enfrentamiento con la muerte en la sociedad contemporánea a partir de la práctica de ese profesional, principalmente en lo referente al significado del "embellecimiento" de la muerte y al de ese proceso en el pasaje para el "otro mundo". Una exhalación restante ilusoria y colorida, para que también sean contemplados por la naturaleza inconsciente de la óptica del aparato productor de la imagen técnica en mera representación conceptual, y en conflicto con la naturaleza del imaginario de miradas naturales en proceso de extrañamiento de personajes distantes de su universo en vida. En Disderi, el maquillaje era el propio escenario en el montaje de un momento vivido por el muerto, en su espacio y en su ambiente, una construcción simbólica en la cual no podríamos percibir la presencia de la muerte, una ilusión consagrada por el tiempo, en la cual solamente los allegados podrían ver todavía la muerte representada:

"De mi parte tengo hechos una cantidad de retratos después de la muerte; pero confieso francamente, no sin repugnancia... Cada vez que somos llamados para hacer un retrato de un muerto, lo vestimos con las ropas que acostumbraban usar. Recomendamos que se dejen los ojos abiertos, lo colocamos sentado junto a una mesa y para fotografiarlo esperamos siete u ocho horas. De esta forma podemos captar el momento en que, al desaparecer las contracciones de la agonía, nos es permitido reproducir una apariencia de vida".¹

Dos características son indicadores de la presencia de la muerte en la imagen fotográfica: la violencia de la mirada disimulada y la foto-shock. En Roland Barthes la muerte surge como *eidós* de la fotografía, en el cual los jóvenes fotógrafos ingenuamente son agentes de la propia Muerte, bajo una coartada que recusa lo "terriblemente vivo", y dice:

1. Adolphe-Eugène Disderi, *Renseignements photographiques indispensables à tous*, París, 1855, p.25-26.

"Porque, históricamente, la Fotografía debe tener alguna relación con la 'crisis de la muerte', que comienza en la segunda mitad del siglo XIX; y, por mi parte, preferiría que, en vez de colocarse constantemente el advenimiento de la Fotografía en su contexto social y económico, se pusiese también en cuestión la ligazón antropológica de la Muerte y de la nueva imagen. Porque, en una sociedad, la Muerte puede estar en cualquier lugar; si ella ya no está (o está menos) en lo religioso, debe estar en cualquier otra parte. Tal vez en esa imagen que produce la Muerte, pretendiendo conservar la vida. Contemporánea del retroceso de los ritos, la Fotografía correspondería tal vez a la intrusión, en nuestra sociedad moderna, de una Muerte asimbólica, fuera de la religión, fuera del ritual, una especie de inmersión brusca en la Muerte literal. La vida/la muerte: el paradigma se reduce a un simple disparo, aquel que separa la pose inicial del papel final".²

Delante de la imagen de un joven a la espera de ser ahorcado, realizada por Gardner en 1865, Barthes encuentra una muerte anunciada en un punto-tiempo, en el cual también se lee el pasado y el futuro trágico del "esto fue", sobrepuestos en la simultaneidad fotográfica. La fotografía del joven es una muerte anunciada, un consenso que todos comparten. Para Barthes toda fotografía sería, entonces, una catástrofe en la cual la muerte está impregnada por la opresión del tiempo, muerto está y muerte será. Al abrazar la muerte o lo que está muerto, Barthes sufre de amor al recordar el caballo martirizado abrazado por Nietzsche, ¡un acto piadoso!

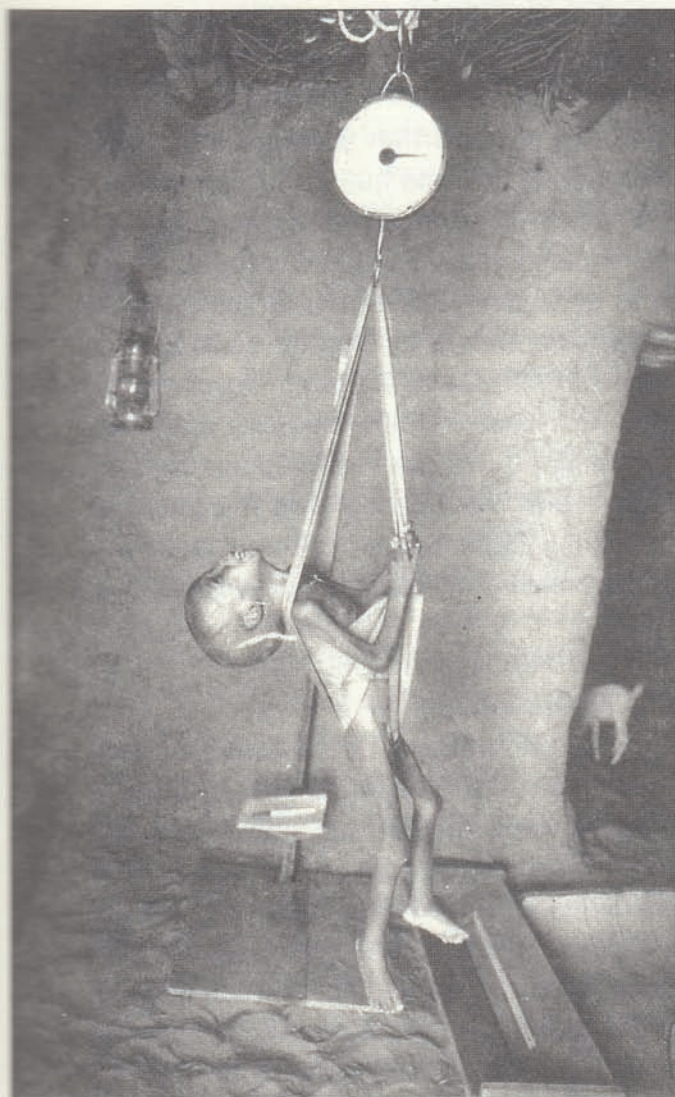
Será en la foto-shock que encontramos la representación cruda de la violencia, de la muerte y del sufrimiento. Lo trágico trae el dolor ajeno de forma explícita, impactante y cruel. Tal vez la foto que inaugura esta relación sea la imagen hecha por Felice Beato en 1866, en la cual muestra un trabajador rural crucificado en el interior de Japón, probablemente una mirada extranjera extrañada frente a los valores locales. La fuerte carga de realismo de la fotografía son las tragedias: individuales y colectivas, guerras locales y globales, hasta mismo familiares y étnicas, inherentes al carácter belicoso de la humanidad. La idea simbólica de la muerte está presente en el afuera: ¡la campaña de Benetton y la foto del enfermo de HIV muriendo! El uso de la muerte y de la violencia también se traduce en un producto de "consumo".³ O incluso en el shock de la foto violenta como denuncia y hasta como campo estético, y etnográfico: la obsesión mórbida en el fotoperiodismo/fotodocumentalismo de Sebastião Salgado, la plástica poética de las imágenes realistas de

2. Roland Barthes, *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70, 1980.

(Edición en español: *La cámara lúcida*.

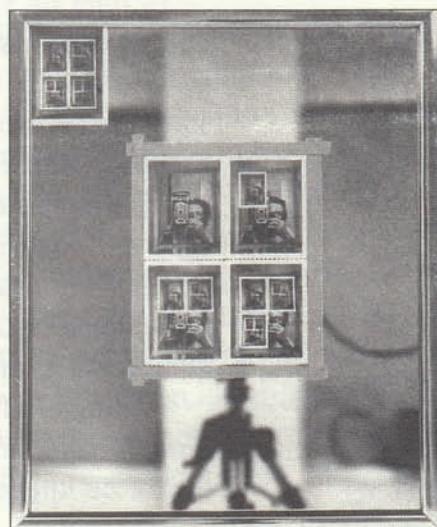
Notas sobre la fotografía, Barcelona, Paidós, 1992.

3. Ver también el número especial de la revista *Colors* sobre la muerte.



Sebastião Salgado, *Los niños son pesados y medidos para adaptar las raciones*, Gourma Rarhous, Mali, 1985.

Felice Beato, *Crucifixión del sirviente varón Sokichi*, quien mató al hijo de su patrón y por lo tanto fue crucificado. Tenía 25 años. 1865-1868. Copia a la albúmina.



Michael Snow, *Authorization*, 1969.

Nobuyoshi Araki en la documentación de la muerte de su mujer, y la documentación etnográfica del ritual funerario Bororo de Haens Foerthmann.

Sin embargo, parafraseando a Barthes podemos decir que la violencia de la mirada está en el fascismo que nos obliga a ver y no nos prohíbe ver. Así, la violencia de los aparatos nos imputa una nueva forma tecnológica de violencia: los aparatos de producción de imágenes como máquinas de vigilar, ya presentes en los actos ingenuos de la pose de los revolucionarios de la Comuna de París. Somos vigilados con consentimiento, somos vigilados por *voyeurismo*, somos vigilados sin saberlo. Nos sentimos más seguros siendo vigilados. ¿Por quién? ¿Podemos elegir quién nos vigila? Somos muertos *imagéticamente* en el día a día, morimos en cada imagen mediática. Somos y vivimos imágenes cotidianamente, como también somos basura *imagética* descartable e inmaterial de una sociedad ávida de consumo de lo visual.

El fin del *flâneur* y la aporía autoral

Philippe Dubois, en la presentación de su libro,⁴ un verdadero epígrafe visual, anuncia la obra fotográfica *Authorization*, de M. Snow, con la finalidad de ver la cuestión del sujeto en la fotografía dentro del propio proceso de aparición y recepción. Como una reversibilidad necesaria para que comprendamos la significación de la narrativa y el encuentro con el artista, la obra nos ofrece una participación como espectadores, propiciando un juego de espejos y máscaras, en el cual la muerte y la disolución del sujeto pueden ser apropiadas cuando estamos delante de ellas. El espectador es alcanzado y preso en la propia maquinación temporal del proceso fotográfico.

La obra de Snow provoca una dificultad de orden racional en la cual se mira y se contempla, desembocando en una imposibilidad, en una aporía, en una carencia y ausencia, una extinción como resalta Dubois. Como una imagen-acto, en sus palabras, o como podemos también llamar, una imagen-concepto, en las superposiciones y simultaneidades de las imágenes, sean del propio proceso, sean de orden presencial, tenemos una disolución total del sujeto, por el y en el acto fotográfico. Se anuncia así, de modo profético, una muerte autoral, una absorción del individuo en el proceso, engullido por el aparato.

El fotógrafo fue siempre un individuo libre, viajante, un *flâneur*, *glamourizado* exactamente por esta característica, la de ser un productor de imágenes que anhelaba no vivir encerrado en normas rí-

4. Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1994.

gidas de producción. Su ritmo de trabajo dependía de las condiciones de luz y de otros elementos que participan en el proceso físico-químico del proceso fotográfico. Su concepción del tiempo era diferente de la de los otros mortales a su alrededor.

Pienso aquí en el trabajo desarrollado por los nombres más importantes de la historia de la fotografía, principalmente los fotógrafos documentalistas o fotoperiodistas que se situaban siempre en las calles, plazas y esquinas, munidos de un aparato muchas veces referenciado como un arma que no mata, apenas capta imágenes, circulando el tiempo y construyendo visibilidades que permearon la segunda mitad del siglo XIX y todo el siglo XX. Imágenes que en una fracción de segundo revelan un inconsciente óptico acelerador de la dinámica contemporánea de la visualidad.

Envidio a los geólogos que al observar la naturaleza piensan con una elasticidad de tiempo inimaginable para un ciudadano común; el fotógrafo, por otro lado, es exactamente lo opuesto, nos da un recorte temporal tampoco observable en el día a día, al colocarnos frente a un fragmento de tiempo tan ínfimo, a veces hasta de 1/4000 de segundo. Una simple acción en la calle, una persona corriendo y un auto con puertas abiertas, un niño con mirar travieso y dos botellas de vino en las manos, un mirar desconfiado, una sonrisa alentadora, un beso siendo fotografiado en la noche de París, son imágenes que nos acostumbramos a ver y admirar. La mirada libre del fotógrafo recorre los laberintos de la sociedad para informarnos visualmente aquello que no está en los medios tradicionales de comunicación de masas. ¿Serían entonces todas esas imágenes que permearon nuestro imaginario y nuestra cultura visual, retiradas a la fuerza del cotidiano de las personas y convertidas en públicas por un acto anti-ético?

El campo restrictivo que se anuncia con las reglas rígidas del sistema jurídico sobre la captación de imágenes públicas, según el cual hasta mismo un tatuaje puede ser considerado como propiedad íntima, aun siendo expuesto en un lugar público, o una foto aérea denunciada como uso de la imagen de una propiedad privada, derrumban el mito del fotógrafo como un sujeto libre que cazaba imágenes impunemente. A los fotógrafos ahora les cabe la lógica judaico-cristiana de la culpa. La lógica de la ética del uso de imágenes no puede ser regida por la punición *a priori*, y sí por el uso que se da a las imágenes. ¿Cómo pensar en las imágenes de los cancilleres durmiendo en el zaguán de un hotel después de una larga jornada de trabajo en la década de 1920? Por primera vez

rio colectivo impuesto por el consumo de imágenes, un fascismo de mercado o "el mundo de *Caras*", en que lo instantáneo y la espontaneidad son comprados.

Las restricciones cada vez más circunscriptas en el campo jurídico, marcadoras de un código de ética por su propia naturaleza, crean camisas de fuerza a la mirada y restringen el sujeto autoral, principio del ser creativo, haciéndolo salir obligadamente a procurar una complicidad inmediata con el sujeto fotografiado, complicidad que hoy se da en el propio momento del acto fotográfico, con el inmediateismo en el uso de imágenes digitales. Repensando la génesis fotográfica, los retratos de la época de oro de la fotografía, como llamó Walter Benjamin a la primera década de la imagen fotográfica, con sus retratos únicos en chapa metálica, o mismo después con procesos más rápidos y reproducibles, ya contenían la carga de complicidad entre el fotógrafo y el retratado, así como la proyección constructiva de una autoimagen, mas aún no espectacularizada por los medios. Eran, finalmente, imágenes guardadas en ambientes especiales y con valor personal e íntimo.

La complicidad contemporánea entre el fotógrafo y el retratado es de otra naturaleza, pertenece hoy al campo de las imágenes mediatizadas. La imagen pública de esos sujetos fotografiados pasa a ser compartida casi simultáneamente y el producto final es regido por valores sociales muchas veces distantes de los valores sociales del grupo al que pertenece el fotografiado, e inducidos por una autoimagen alimentada por el mercado de imágenes de la sociedad de consumo⁴. La participación de miradas sociales en la vehiculización mediática de las imágenes fotográficas de característica "privada" parece consistir en una resistencia de la imagen a ese mundo estandarizado o, mejor dicho, la desconfianza en ese mundo lleva a una reserva estratégica de contenido. Estoy siendo aquí optimista con la conciencia semiológica de los individuos, al final, no todo puede ser tragedia y angustia. El cotidiano fotográfico puede estar tornándose aún más espectacular, y en doble mano, del mercado para el individuo y viceversa.

Podemos estar en camino hacia una sociedad con menos rostros y miradas instantáneas y espontáneas, y así, cada vez más, estamos siendo publicitados. La crisis o la muerte del realismo fotográfico, o la inercia del mismo que aún vivimos, nos puede indicar cuál será la estética del futuro regida por esa ética. Tal vez, entonces para desgarrarse al devenir en un mero "funcionario del programa"⁵, el fotógrafo encuentre un puerto seguro en el campo de las poéticas vi-

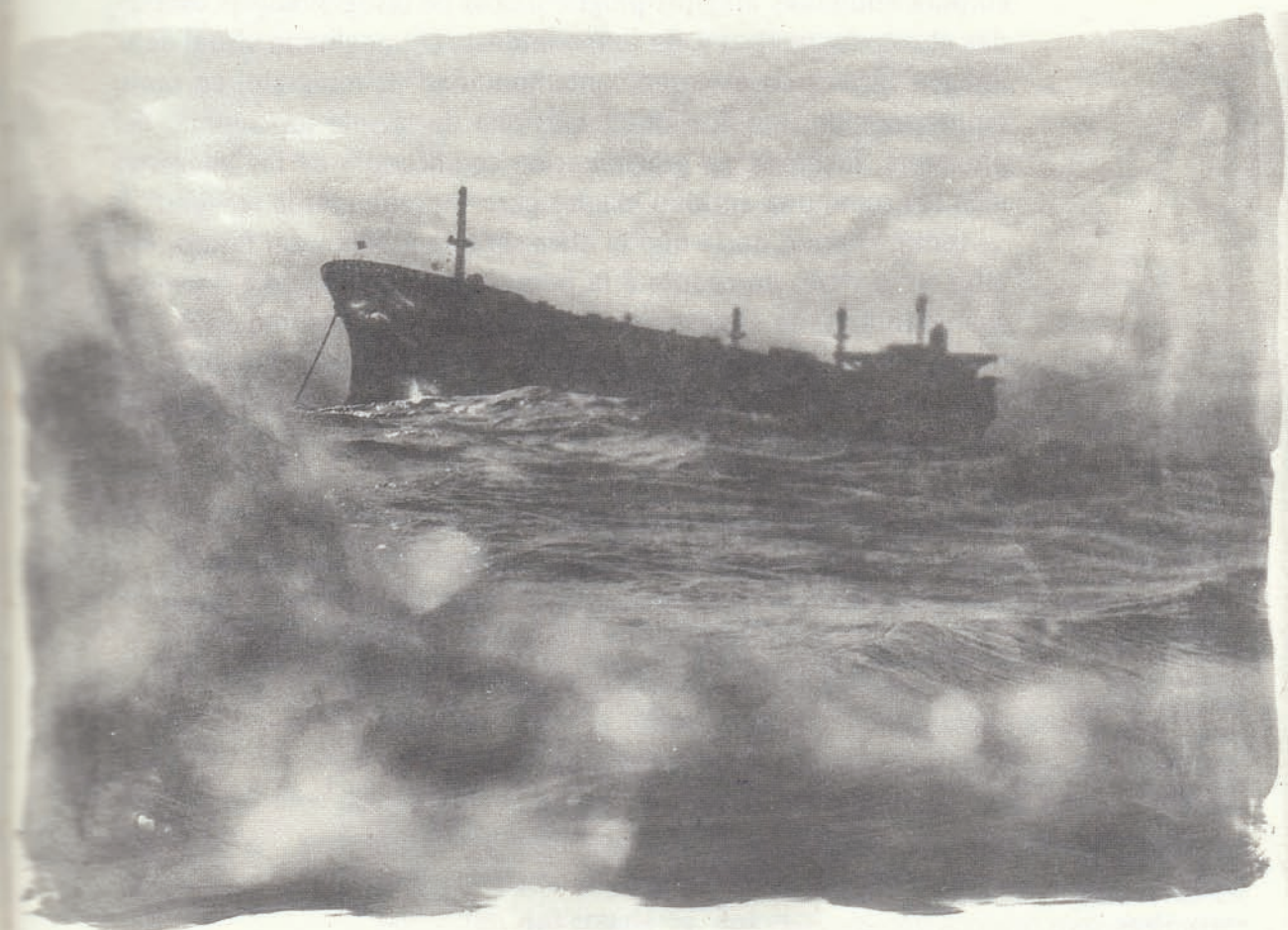
5. Este asunto estuvo presente en las conversaciones y en la convivencia de dos días con el fotógrafo y profesor Luis Eduardo R. Achutti, durante mi paso por Porto Alegre en agosto de 2003.
5. Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Editorial Trillas, 1990.

suales y la fotografía alcance plenamente el campo de lo simbólico mismo, sin olvidar su referente principal de índice, y aun dentro de la similitud de lo icónico por la propia naturaleza del medio, pero cada vez más distante de la realidad próxima. La fotografía, principalmente el realismo fotográfico, se tornó en los tiempos actuales de la revolución digital, el propio referente de esas imágenes numéricas. Lo analógico como soporte imaginario de las realidades virtuales, deviene en una especie de "mito de origen" de las imágenes técnicas, actualizando y haciendo presente el orden de la referencia barthesiana.

Los últimos años, la última década principalmente, mostró un hervidero de nuevos fotógrafos/artistas. Al final, ¿quién irá a procesar a un fotógrafo invitado a una Bienal? El campo de la libre expresión artística protege al autor, y aquel sujeto libre que vagaba fotografiando por las calles, avenidas y campos, hoy se ve obligado a repartir su mirada restringida por una ética visual de la sociedad contemporánea. No estamos en una disputa de la afirmación de la fotografía como arte, como hicieran los pictoralistas del final del siglo XIX y comienzo del XX, o en busca de abstractos para escapar del "automatismo de lo real" reductor del contacto cuerpo-mente, pues como creía Baudelaire en la época de su emergencia, la fotografía no podría ser arte, pues habría una ausencia de creación humana, y el realismo fotográfico sería solamente una forma automática de reproducción mecánica de la realidad. El campo actual es de absorción del realismo fotográfico como fuente inspiradora de nuevos tratamientos de la imagen técnica y no su negación, como es el caso de varios trabajos de Rosângela Rennó y Cássio Vasconcelos. Presentificaciones memorables de archivos resignificados en Rennó, y exploración de técnicas artesanales o contemporáneas para mostrarnos otra forma de ver a través de las máquinas de imágenes y una búsqueda incesante de la tradición fotográfica, en Vasconcelos.

En una conferencia reciente, después de revisar su película *Cléo y Daniel* treinta años después, Roberto Freire, en plena madurez de su rica historia de vida profesional y personal, a los 78 años, dijo más o menos lo siguiente: la libertad y la transformación se inician solamente con el descubrimiento de la originalidad existente dentro de cada uno de nosotros, en ese camino podemos problematizar la cuestión de la crisis del ser fotógrafo, pues al aceptar la espectacularización y la publicidad de la vida, estamos creando camisas de fuerza con consecuencias desastrosas para la ética y para la estética.

Rosângela Rennó.
Humorais, 1993.



Cássio
Vasconcellos. *Série*
Navios, 1989.

Al fotógrafo le cabe luchar para continuar siendo un individuo libre de las amarras institucionales, para romper otros programas más allá de los tecnológicos y para no ser solamente un elemento funcional de este mundo publicitado, y así, pueda, en la óptica de su originalidad, controlar metafóricamente el tiempo, entrar en "trance y éxtasis fotográficos", para mirar las personas y los hechos enriqueciendo nuestra comprensión del mundo. Sin el trance fotográfico, entendido como un estado alterado de conciencia, en el cual el fotógrafo articula el código fotográfico incorporado en su práctica cotidiana con imágenes mentales de su cultura visual, la fotografía no será más la misma, será compartida, y el fotógrafo como un hechicero de la imagen dejará de existir pues las fórmulas mágicas no se comparten. El fotógrafo como hechicero de la nueva magia, una magia que no pretende cambiar el mundo sino nuestro concepto sobre el mundo, como dice Flusser, más que simples espiritualidades incorpora entidades mágicas programáticas de las tecnologías asociadas al acto fotográfico y, de forma intensa, el imaginario visual de la imagen técnica en el orden contemporáneo. El fotógrafo, en tanto enunciador de significaciones, más allá de simple funcionario del programa, incorpora la programación codificadora de las imágenes técnicas como una entidad mágica para "aprehender la realidad".⁶

Lenin, cuando decía que la ética sería la estética del futuro, estaba en lo cierto en cuanto a la primera pero no se podía imaginar cuán dañina sería esa estética en la sociedad de consumo en la cual todos somos mercancías visuales simbólicas y, como huérfanos de realidad, nuestra única aprehensión posible es el realismo dividido en espectáculo mediático.

Bibliografía no citada

Walter Benjamin, "O autor como produtor", en *Obras Escolhidas*, São Paulo, Brasiliense, 1986.

Walter Benjamin, "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica" y "Pequeña historia de la fotografía", en *Discursos interrumpidos I: filosofía del arte y de la historia*, Barcelona, Taurus, 1987.

Arlindo Machado, "Máquinas de vigiar", en *Revista da USP* Nº 1, Dossiê Tecnologias, 1990.

6. Fernando de Tacca, "Fotografia e olhar totalitário - Uma análise da fotografia nazista", en *Revista Imagens*, Nº 5, Unicamp, 1995; "O Sagrado em Imagens", en *Mídia, Cultura, Comunicação* (org. Anna M. Balog, Antonio Adami, Juan Droguett, Hayde Cardoso), São Paulo, Arte & Ciência, 2002.

A.R.T.I.C.U.L.O.: *el psicoanálisis le ayudará*

P.O.R.: *elsa maluenda*

Ponencia presentada en las III Jornadas de Fotografía y Sociedad, Facultad de Ciencias Sociales (UBA), septiembre de 2003. La versión original fue publicada en la revista Enlaces, 5, 2000.

ojos crueles ► N.º 2

► 45

"El psicoanálisis le ayudará" era el título del correo de lectoras de la revista *Idilio*, que la Editorial Abril publicó a partir de octubre de 1948. En esta sección, durante tres años aproximadamente, se incluyeron los fotomontajes de la alemana Grete Stern, esencial impulsora de la fotografía moderna en nuestro país.

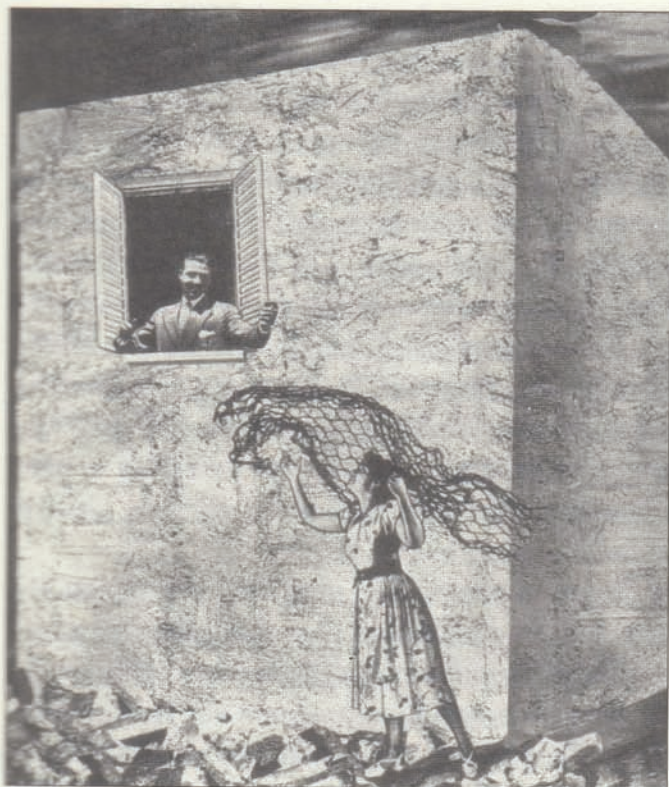
Corría el año 1935 cuando, escapando del régimen nazi, arriba a la Argentina donde permanecerá hasta su muerte el 24 de diciembre de 1999. En el año 1938 se produce la invasión nazi a Austria y Sigmund Freud debe partir de su amada Viena encontrando refugio en Londres, ciudad donde muere el 23 de septiembre del siguiente año.

Dos vidas, dos creadores, dos caminos con algunos puntos en común. Su lengua materna era la misma, murieron lejos de su país natal y, sobre todo, fueron protagonistas del tiempo que les tocó vi-

vir. Al elegir el exilio no sólo escaparon de un régimen que amenazaba sus vidas sino que rechazaron el silencio y la complicidad.

Estos caminos singulares se entrecruzan de un modo extraordinario en las fotografías que nos ocupan y que forman parte de la serie titulada *Los sueños*. Sorprende que estas obras ilustraran el correo sentimental de una revista femenina, y más aún sorprende la sugerente afirmación del título "El psicoanálisis le ayudará", así como su epígrafe: "Queremos ayudarle a conocerse a sí misma, a fortalecer su alma, a resolver sus problemas, a responder a sus dudas, a vencer sus complejos y a superarse". Singular convocatoria que, además, incluía un cuestionario con siete puntos que debían ser completados por las consultantes "sincera y espontáneamente, sin preocuparse por la forma literaria". Podemos leer en este último enunciado una variante de la regla de la asociación libre promovida por Freud. El ítem N° 6 del interrogatorio, que tiene la estructura de una anamnesis, se denomina "sueños" y dice así: "¿Sueña mucho? Si hay un tema que se repite, relátelo; cuente el sueño más impresionante y el último que recuerde". Sin duda, esto contribuyó a provocar la escritura de cartas que buscaban respuestas a los enigmas presentados por las imágenes oníricas, tratando de encontrar alguna clave por medio del desciframiento, situación que por otra parte testimonia acerca de la creencia en el inconsciente que, sin dudar, era promovida por el responsable del correo. Éste aparecía en la página 2 de la publicación, que tenía una frecuencia semanal. Bajo títulos que se asemejan a lo que en la actualidad suele consignarse en las historias clínicas de hospitales y centros de salud como motivo de consulta, se responde a las problemáticas planteadas por las lectoras, develando algún conflicto, sugiriendo una consulta profesional y hasta remarcando algún imposible con el cual sólo resta intentar la vía del saber hacer con eso. El problema a resolver aparece cernido y condensado en encabezamientos de este tenor: *Complejo de inferioridad, Tendencia a dominar y a la rivalidad, Desorientación general, Temor a hacer el ridículo, Temor a los hombres, Complejo de culpa*.

En el número 12, del 11 de enero de 1949, encontramos bajo el título *La moda de ser neurótica* una respuesta donde se pone en evidencia una modalidad de la identificación histérica de entonces. Su transcripción permite apreciar el estilo del consultor: "Estimada señorita. Sufre usted de un mal por desgracia bastante común hoy en día: querer ser una mujer neurótica. Deje de asumir poses cinematográficas. Si se obstina por seguir haciendo las tonterías que el ci-



*Consentimiento,
de Los sueños de
reminiscencias,
Idilio Nº 22, 19 de
abril de 1949.*

*Artículos electricos
para el hogar,
1950.*

*Sirena de mar,
1950.*



nematógrafo le inspira no se convertirá en una mujer fatal, sino simplemente en una tonta". Un capítulo aparte en la misma página era el lugar destinado al análisis de los sueños. Allí se destaca la fotografía de Grete Stern bajo un título siempre en plural. Desfilan así los sueños de peligro, los sueños de desdoblamiento, de cansancio, de persecuciones, de obstáculos, de reminiscencias, de muerte, de incomunicación, de encierro, de renacimiento y de triunfo, entre otros. Las imágenes soñadas, luego de haber sido traspuestas en palabras escritas, pasaban a ser representadas fotográficamente por Grete Stern. Se produce así un primer pasaje de lo imaginario a lo simbólico que, a partir de la interpretación que la artista efectúa, dará lugar a un segundo pasaje: la imagen pasa a lo real mediante la utilización de los soportes materiales (emulsiones de sales de plata y químicos).

Cada una de estas fotos son ensambles, montajes que ponen en escena situaciones casi siempre angustiosas. Las protagonistas aparecen la mayoría de las veces manipuladas, encerradas, sometidas al deseo de los hombres. Estos son una presencia rara vez representada, pero todo el tiempo señalada, indicada en el más allá del recorte espacial del encuadre, en lo que se denomina fuera de campo. Alcanza con la expresión de un rostro, con una mirada para sugerirnos que hay un destinatario.

Hay un contraste entre lo opresivo de las escenas y la actitud complaciente de estas mujeres, que en una primera lectura —válida por cierto— nos hace pensar en que estas obras han sido concebidas como crítica al rol hegemónico de los hombres y al lugar secundario y pasivo, de puertas adentro, aceptado sumisamente por la mayoría de las mujeres en aquellos años. Eran tiempos en los que reinaba el radioteatro, en que las pantallas de cine estaban pobladas de opulentas escaleras y teléfonos blancos que formaban parte de las suntuosas escenografías, donde las heroínas morían de amor o abnegación. Tiempos en que Rita Hayworth y Ava Gardner sucedían a Greta Garbo en el trono de las vampiresas de la pantalla. Vampiresas que, por lo general y como exigencia de la moral de la época, encontraban al final de la trama un castigo acorde a la transgresión que representaban y que amenazaba los valores puritanos. Debían sacrificar la pasión y el erotismo que en tanto mujeres fatales encarnaban para alcanzar la redención a través de la muerte o el sometimiento a los hombres. No muy diferente era el destino de otro prototipo femenino de la pantalla, "la rubia platino". Producto prefabricado, ceñida por vestidos de lamé y con una estola de visón al

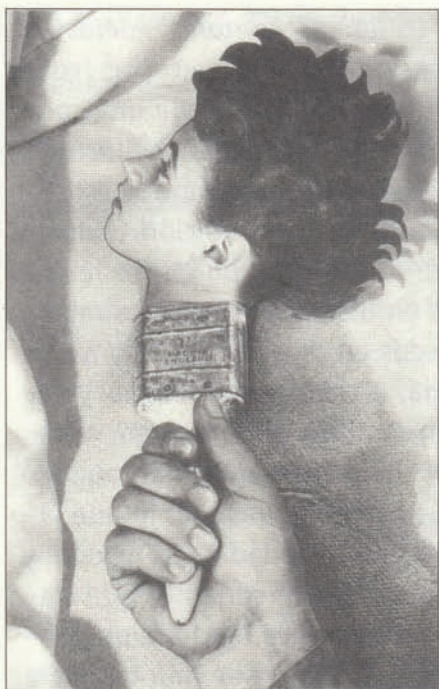
hombre es, a diferencia de la vampiresa devoradora de hombres, una chica un poco tonta que encuentra algún galán protector que la resguarda de los peligros de la pasión.

Una segunda lectura, en sintonía con el psicoanálisis de orientación lacaniana, permite pensar en ese lugar de objeto para el fantasma del hombre al que la histérica no quiere consentir y que reconocemos en las asociaciones de aquella paciente de Freud que pasó a la historia psicoanalítica como "la bella carnicera". Ella no fue una asesina serial como actualmente nos sugiere tal rótulo, sino la esposa del propietario de una carnicería. Las asociaciones a las que conduce el trabajo interpretativo remiten a ese trozo de trasero de cualquier muchacha que su esposo señala como deseado.

Uno de los fotomontajes de Grete Stern muestra las manos de un hombre que surgen entre las olas del mar para atrapar un trasero, cuerpo mutilado de una mujer, que yace entre la espuma. Modo de representar que nada quiere saber del goce sexual, de la más generalizada degradación de la vida erótica, en términos freudianos. Su cuerpo sexuado falta a la cita, sólo aparece desnudo al precio de la fragmentación. En toda la serie, los ropajes que la cubren ponen de relieve la mascarada fálica. Se ofrece como objeto, pero en tanto agalmático, precioso, sostén del deseo. Detrás de sus vestidos sonríe complaciente cuando es atrapada por la red que un hombre deja caer desde una ventana, cuando su cuerpo transformado en el pie de una lámpara necesita de la mano que la encienda o cuando sus cabellos se convierten en las cerdas de un pincel que el pintor manipula. Goce sintomático que viene al lugar del goce sexual y que vemos representado también, al arrastrar, cual Sísifo, una enorme roca cuesta arriba por la ladera de una montaña, tratando de mantener el equilibrio sobre dos escaleras ubicadas en medio del campo, prisionera dentro de una botella en la orilla del mar, atrapada en una jaula, o caminando por el borde de una pared a gran altura corriendo el riesgo de caer al vacío. Este último fotomontaje fue publicado en el número 12 de la revista, bajo el título *Los sueños de peligro* con la interpretación siguiente: "Los sueños de peligro cuando se repiten, señalan en general donde reside éste. Pero naturalmente lo indican de una manera simbólica. Además, se refieren a peligros interiores, a las situaciones anímicas que por algún motivo, representan un peligro, una amenaza potencial para el soñador. El sueño que presentamos revela el peligro en que se halla la soñadora al haberse aventurado en una situación vital para la que no se encontraba preparada. Se trataba de sus relaciones con su jefe, per-

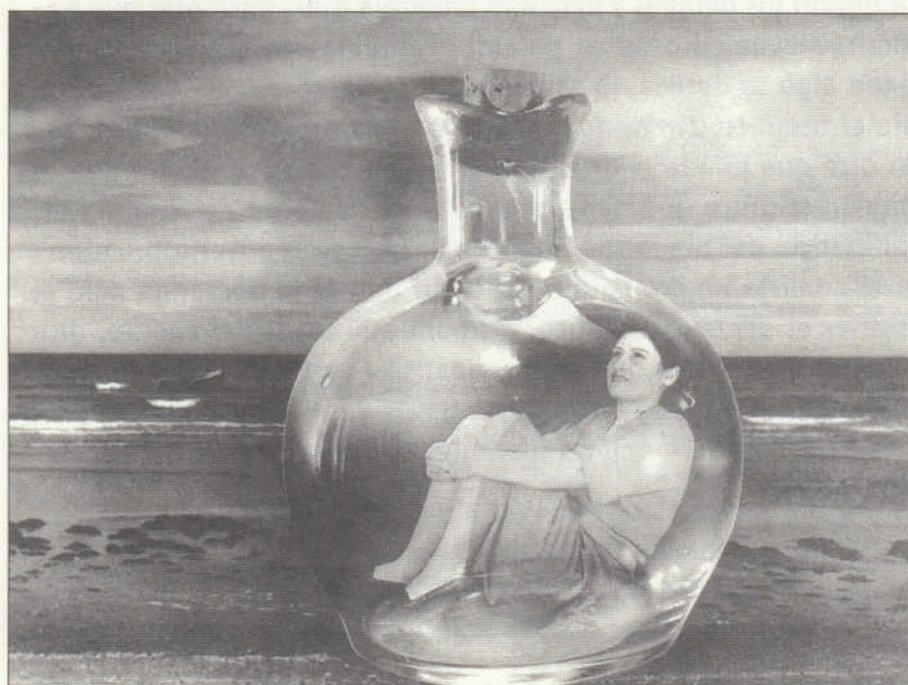
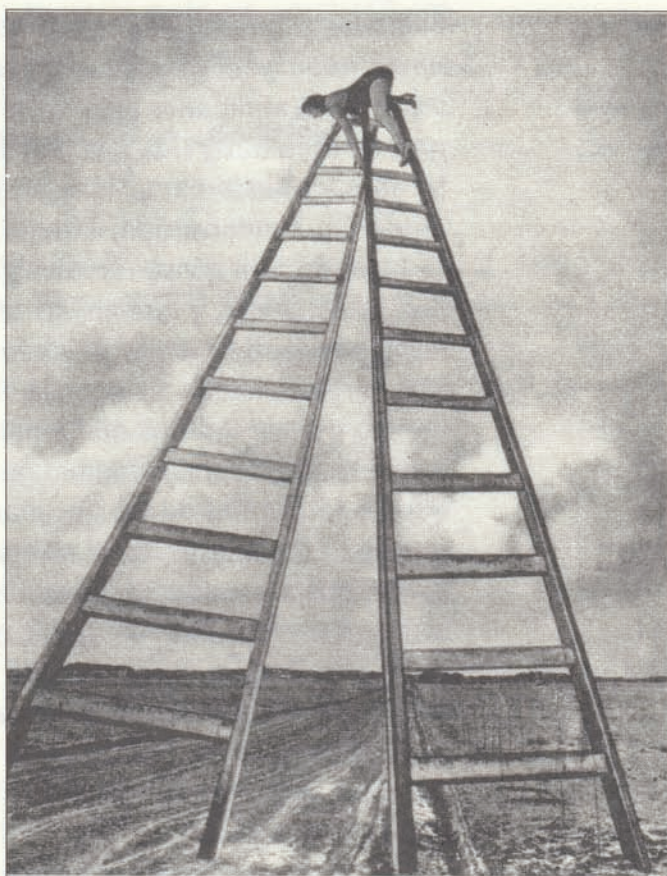
sona casada y bastante mayor que ella, a quien respetaba y admiraba por su capacidad profesional e inteligencia, pero en quien jamás había reparado como hombre. Justamente debido a esta seguridad, ella había intensificado su colaboración con él en el plano de una cordial amistad. Pero en realidad se trataba de una situación peligrosa para la que ella no estaba preparada al ignorar el verdadero alcance de la atracción que inconscientemente sentía hacía el hombre. La presencia de esta amenaza, completamente desconocida para ella, se le reveló a través del simbolismo del sueño; bastante claro y cierto si se observa que la mujer se halla en inminente peligro de caer y, además, se ve con el traje que usualmente lleva en el trabajo."

Si una de las acepciones de la palabra "idilio" es relaciones entre enamorados, esta serie de fotomontajes muestra de qué manera los sueños se encargan de poner en escena lo conflictivo que el término oculta. Bajo el idilio subyace algo oscuro e inaccesible, misterioso e inabordable, aquella falta de objeto promovida por Lacan como tesis en el *Seminario 4*, que más tarde quedará formulada como *no hay relación sexual*. Cabe recordar aquellos míticos seres circulares descritos por Aristófanes en *El banquete*, condenados a buscar su complemento por haber accedido a un goce que no fue tolerado por los dioses, porque testimonian de lo ilusorio de un encuentro que borre la diferencia entre los sexos. Cada vez que se intente hacer existir la complementariedad entre los sexos, ésta se revelará como imposible y se producirá el despliegue de lo que conocemos, a partir de Freud, como inhibición, síntoma y angustia. Tres modos de nombrar el padecimiento subjetivo que sólo ha cambiado en sus formas de presentación, en lo que podríamos llamar las vestiduras que lo recubren, desde los tiempos en que *Idilio* publicaba los sueños de las lectoras. Éstas resultaban atraídas por un título, el del correo sentimental, donde se pone de manifiesto una promesa de ayuda que provendría del psicoanálisis y no de quien respondía la correspondencia. Bajo el seudónimo de Richard Rest, Gino Germani y Enrique Butelman se hacían agentes del discurso analítico sin saberlo. No resulta difícil imaginar a señoras y señoritas preocupadas por penas de amor, desconsoladas por algún desplane, afligidas por incumplidas promesas; suspirando aliviadas ante el hallazgo producido por el desciframiento del inconsciente. Podemos suponer que algún saldo de saber, tal vez el empuje a querer saber o al menos cierta curiosidad produjo esa extraña palabra: psicoanálisis, en esas páginas que albergaban fotonovelas, novelas ilustradas, secciones



Made in England
(segunda versión
de *Los sueños de*
Idilio Nº
101, 24 de octubre
de 1950.

Perspectiva, de
Los sueños de
escaleras, *Idilio*
Nº 25, 10 de mayo
de 1049.



Botella de mar
(segunda versión
de *Los sueños de*
inhibiciones),
Idilio Nº 80, 30
de mayo de 1950.

llamadas *El romance en la pantalla*, *Cantares y cantores*, *Poetas del amor*, *Idilio en el cine*, que también incluían recetas de cocina, consejos "para almidonar bien" y que promocionaban desde una cocina a kerosén hasta una faja para lucir una silueta perfecta. Cincuenta años después llama la atención que palabras como conflicto, represión, condensación, latente, manifiesto o inhibición tuvieran su lugar en una revista de divulgación cuyo subtítulo era *La revista juvenil femenina*, y que en sus tapas en blanco y negro mostraba a resplandecientes parejas de enamorados en diversas situaciones de la vida cotidiana. En el hogar, la oficina, la calle o el club social y deportivo no hay indicios que empañen el idilio. Sin embargo, al dar vuelta la página, los fotomontajes de Grete Stern muestran aquello que las fotografías de tapa ocultan. Se convierten así, en lo que late bajo lo manifiesto, en el reverso de una sociedad conservadora y pacata que hoy podemos vislumbrar gracias a las soñantes que creyeron en una promesa de ayuda, que en definitiva tendrían que encontrar en lo más íntimo de cada una, y al talento de una fotógrafa notable. Ella supo definir su tarea con tanta contundencia como la que testimonian sus obras. Dijo: "Una fotografía fue siempre para mí, crear una composición con definición en cada detalle. No acepto una toma casual".

Freud, al prestar atención a los sueños, lapsus, actos fallidos, chistes y síntomas, produjo la recuperación de fenómenos que quedaban excluidos del saber de su época. Freud también se interesó por definir los detalles y para ello proponía a sus pacientes que hablaran. Movimiento de la palabra, combinatoria de significantes donde algo se desliza, lo sabemos, es el deseo. En el *Seminario 7*, bajo el título *La demanda de felicidad y la promesa analítica*, Lacan dice que lo que el analista tiene para dar es su deseo, que es también lo único que tiene el analizante. El deseo del analista es, a diferencia del deseo del analizante, un deseo advertido. Entonces el analista no promete la felicidad que se le demanda pero al sostener el discurso analítico, ocupando el lugar del agente, dice una y otra vez: hable que el psicoanálisis le ayudará. De ese modo, cada analizante podrá encontrar a través de, y a veces con, el psicoanálisis modos de enlace diferentes de aquellos a que la repetición condena.

A.R.T.I.C.U.L.O.: imágenes de la argentina opulenta
una lectura de nobleza gaucha (1915) desde el
proyecto fotográfico de la sociedad
fotográfica argentina de aficionados

P.O.R.: andrea cuarterolo

Ponencia presentada en el II Congreso Nacional de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales,
UBA, Octubre de 2004.

ojos crueles ► NRO. 2

► 53

"Europa (...) cesa de admirarte. En el mundo hay algo más que tú. Mira por encima del océano y contemplarás los fulgores del alba de un nuevo día que empieza, los primeros fulgores de la humanidad del mañana, los vigorosos latidos del embrión del porvenir".

Vicente Blasco Ibáñez, *La Argentina y sus grandezas*, 1910.

Introducción

Ya desde sus orígenes la historia del cine está indisolublemente unida a la de la fotografía. La mayoría de los inventores y pioneros del séptimo arte provenían del medio fotográfico. En una sociedad cada vez más imbuida en la ideología positivista, cada nuevo invento era considerado superior al anterior y es por ello que muchos fotógrafos, frecuentemente insatisfechos con las limitaciones que la

imagen fija les imponía, se lanzaron a explorar el potencial que les ofrecía este nuevo medio de expresión. Esta es una constante que se repitió en muchos países y el nuestro no fue una excepción. El cine argentino nació en la Casa Lepage, un emporio dedicado a la venta de artículos fotográficos, propiedad del inmigrante belga Enrique Lepage. Con la llegada del cine a nuestro país en 1896, Lepage comenzó a interesarse en la importación de aparatos cinematográficos para enriquecer la variedad de productos de su comercio. Otras casas fotográficas siguieron el mismo rumbo, como la de Gregorio Ortuño en la calle Cangallo, que en 1901 fundaría la primera sala de cine construida exclusivamente para tal fin: el "Salón Nacional". La historia de la Casa Lepage y los orígenes del cine en la Argentina están asociados con otro fotógrafo que luego se convertiría también en pionero del cine nacional: Eugenio Py. Pero la verdadera bisagra en el cruce de estas dos disciplinas es la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados (SFA de A), primer club fotográfico del país. Muchos de los integrantes de la Sociedad incursionaron en el séptimo arte ya fuera detrás o delante de las cámaras, trasladando al nuevo medio tanto el proyecto ideológico de la institución como algunos de sus rasgos estéticos y de sus contradicciones. Entre ellos podemos mencionar a Eugenio Cardini que en 1902 condensó su pasión por la fotografía y el cine en un corto titulado *En la casa del fotógrafo*, que además estaba interpretado por Pedro Sanquirico, fotógrafo y profesor de la Sociedad por más de 35 años. Pero quizás, los dos socios de la SFA de A más relevantes para la cinematografía local hayan sido Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, autores de la mítica *Nobleza Gaucha* (1915), primer gran éxito del cine nacional.

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto UBACyT F409: Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano. Productividad de una matriz fundacional (1933-1956).

1. Ambos aparecen en la nómina de miembros de la SFA de A en la Guía Biográfica Argentina de Ricardo Hogg, publicada en 1904 por la imprenta de Jacobo Peuser, p. 207.

2. "Nuestro debut" (entrevista a Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche), *La Película*, 26 de setiembre de 1918.

Del *amateurismo* fotográfico a la consagración cinematográfica

Eduardo Martínez de la Pera (1880-1969) y Ernesto Gunche (1883-1937) se conocieron de muy jóvenes y se iniciaron en la fotografía como *amateurs* en la SFA de A.¹ En 1903 ganaron la medalla de oro del concurso anual de la institución por un trabajo fotográfico realizado conjuntamente, algo inédito en las competencias de la Sociedad. En 1904 Gunche viajó a Paraguay con el propósito de documentar fotográficamente la revolución popular que allí había estallado.² Durante ese viaje experimentó por primera vez las limitaciones de la imagen fija y se decidió a comprar una cámara cinematográfica Urban a un inglés que acababa de arribar a ese país y que se la vendió por 80 libras. Sin embargo, nunca pudo llevar a cabo su proyecto pues ni los revolucionarios ni el ejército nacional

lo admitieron entre sus filas. En 1911, ya en Buenos Aires, Gunche y Martínez de la Pera iniciaron la producción de películas documentales, entre las que se destaca una titulada *Las Cataratas del Iguazú*. Para realizar este corto organizaron una ambiciosa expedición de cinco meses a Iguazú, Guairá y la frontera de Paraguay y Brasil. Con canoas improvisadas atravesaron el Paraná, durmiendo donde podían, y a su regreso trajeron una colección de vistas de la zona sin precedentes para la época. Fueron las primeras imágenes en movimiento de las cataratas, zona que, sin embargo, no era virgen para la lente fotográfica. En efecto, el registro de las bellezas naturales del país era una parte importante del proyecto de la SFA de A, que en 1908 había organizado una riesgosa expedición al Iguazú, compuesta por varios de sus miembros. Este hecho constituye entonces la primera muestra de la gran influencia de los temas fotográficos elegidos por la Sociedad en los proyectos cinematográficos de Martínez de la Pera y Gunche.

Ambos continuaron trabajando juntos en proyectos documentales durante algunos años. En 1914, contratados por el gobierno nacional, realizaron trabajos para la Exposición Internacional de 1915 de San Francisco, California, organizada para conmemorar el fin de la construcción del Canal de Panamá y el cuarto centenario del descubrimiento del Océano Pacífico, y se llevaron la medalla de honor y la de plata, equivalentes a un segundo y cuarto puesto.

Pero la consagración cinematográfica llegó en 1915 cuando, en asociación con Humberto Cairo, ambos compartieron la dirección de la célebre *Nobleza Gaucha* (1915). Cairo redactó un primer argumento y asoció al proyecto a Martínez de la Pera y Gunche, que agregaron otros elementos al guión. Ellos fueron también los encargados de la fotografía, que resultó de una extraordinaria calidad,³ gracias a su amplia experiencia en el medio fotográfico. La trama, simple e ingenua, comienza en el campo: una paisanita (María Padín) amada por un gaucho humilde (Julio Scarzella) es codiciada por el patrón de la estancia (Arturo Mario), quien la rapta y la traslada a su mansión de Buenos Aires. El gaucho viaja a la ciudad y logra rescatarla. De vuelta en el campo, el patrón usa sus influencias con el comisario para acusar falsamente al gaucho de delincuente. En el final triunfa la justicia cuando el villano muere al caer por un barranco, mientras el héroe lo persigue a caballo en busca de revancha. En un último acto de nobleza, que da origen al título del film, el gaucho intenta socorrer a su enemigo pero llega tarde. La trama melodramática principal se intercala con escenas cómico caricaturescas a car-

3. Esto es difícil de apreciar en las copias actuales, bastante deterioradas, pero Pablo Ducrós Hicken escribe en un artículo del 4 de febrero de 1955 que "el film poseía una fotografía excepcionalmente fina y un trabajo de laboratorio muy competente, lo mismo que los enfoques de los cuadros" (artículo sin datos, obtenido del archivo de sobres del Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken").

go de una pareja de *cocolichescos* inmigrantes interpretados por Celestino Petray y Orfilia Rico.

El film fue pionero en todo tipo de recursos. No sólo utilizó novedosos movimientos de cámara y primeros planos dramáticos sino que, además, incluyó el primer *flashback* que se conoce en la historia del cine argentino. El protagonista recuerda el momento en que rescata a la heroína de un caballo desbocado y se enamora de ella. El *racconto* se introduce en forma de un muy breve plano sin ningún tipo de signo de puntuación que lo anuncie. Aunque ingenuo, este recurso, desarrollado mas exhaustivamente en su próximo film *Hasta después de muerta*, revela el amplio conocimiento no sólo técnico sino también narrativo de los directores.

Nobleza Gaucha fue el primer *blockbuster* del cine nacional. Logró recaudar unos 100 mil pesos mensuales durante sus 6 meses de exhibición, que superaron con creces los más de 20 mil invertidos en su realización. La autenticidad de tipos y costumbres, la diversidad de paisajes, entre los que se destacan varias vistas de la ciudad de Buenos Aires, fueron algunos de los factores claves para su éxito. Salvo los interiores de la mansión en la capital, se utilizaron escenarios reales, cosa infrecuente para la industria de la época que solía imitar la costumbre teatral de los telones pintados. En las numerosas vistas de la ciudad, el espectador porteño reconocía su entorno cotidiano. Este film constituyó el primer intento por organizar una industria cinematográfica local. Sus realizadores vislumbraron las necesidades de un creciente mercado que reclamaba actores, escenarios y temas nacionales.

La búsqueda de una identidad nacional

Uno de los principales objetivos del proyecto modernizador de la generación del 80 fue la estimulación de la inmigración europea. Buenos Aires se convirtió, así, en la puerta de entrada para una oleada masiva de inmigrantes que transformó profundamente la estructura demográfica del país, hasta entonces escasamente poblado. La población se duplicó y hacia 1895 más de la tercera parte de los habitantes del país eran extranjeros, especialmente italianos y españoles. Si en un primer momento se había pensado que este flujo migratorio hubiera estado destinado a la actividad agrícola, la dificultad para acceder a la tierra, concentrada en manos de los terratenientes, y la falta de oportunidades en el campo hicieron que esas masas se radicarán en las ciudades, especialmente en Buenos Aires. La ciudad creció en forma desproporcionada, surgieron pro-

blemas de alojamiento y aumentó la miseria. La sociedad argentina tradicional se fracturaba y era necesario construir una identidad nacional sobre nuevas bases.

Hacia principios de siglo, la política inmigratoria comenzó a ser observada por primera vez desde un punto de vista crítico y desde el mismo gobierno empezó a plantearse seriamente el problema de la nacionalidad. Se impuso fuertemente la necesidad de crear un sentimiento de pertenencia a la Nación, una identidad argentina. Sin lugar a dudas, la educación fue el principal instrumento para lograr la integración nacional, la fusión de los diferentes lenguajes y costumbres y el surgimiento de un sentimiento patriótico compartido. Pero también fueron vitales en la configuración de un imaginario nacional colectivo las diferentes manifestaciones artísticas. El arte argentino comenzó también en esta época a buscar su propia identidad. La fotografía y el cine no fueron ajenos a esta búsqueda. En efecto, uno de los principales objetivos de la SFA de A, ya desde su fundación en 1889, fue la creación de una fotografía nacional, no tanto en un sentido estético (aunque sin duda lo había) sino desde el punto de vista didáctico de los contenidos y el mensaje. Sus integrantes eran personas de fortuna que pertenecían, en general, a la clase alta porteña y cuyos intereses económicos y políticos estaban muy relacionados con el proyecto fotográfico de la Sociedad. No buscaban la gloria personal sino que estaban al servicio de una causa mayor y la mejor prueba de esto es el hecho de que firmaban sus fotos con la leyenda "SFA de A", resignando su autoría en favor de la institución. Su meta era "hacer de la fotografía una herramienta de difusión y exaltación de la Argentina moderna, de sus logros materiales, de la belleza de sus paisajes y sus rasgos culturales e históricos más típicos".⁴ Como la Sociedad adhería sin reservas a las ideas modernizadoras de la generación del 80, sus imágenes mostraban por lo general un país próspero y pujante y llevaban un mensaje inequívoco de que éste era uno de los lugares del mundo donde se podía invertir.

Con la llegada del cine a nuestro país en 1896, los primeros cultores nacionales del séptimo arte se vieron pronto frente a la misma búsqueda de una identidad propia. Ante la falta de ejemplos nacionales, la fotografía y la literatura debieron servir como modelos estético y narrativo respectivamente. Muchos de estos primeros cineastas venían del medio fotográfico, en el que la SFA de A era una suerte de faro y, por lo tanto, aportaron al nuevo arte tanto sus conocimientos técnicos y estéticos, como su ideología.

4. Luis Priamo, "La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados y sus fotografías nacionales", trabajo inédito presentado en el I Encuentro de Historia da Fotografía Latino-Americana, Río de Janeiro, 27 y 28 de octubre de 1997.

Positivismo versus Nacionalismo

Esta búsqueda de construcción de la Nación tuvo, sin embargo, dos vertientes que, aunque coincidían en su meta principal, eran en muchos sentidos opuestas: el positivismo y el nacionalismo. Maristella Svampa⁵ sostiene que si para los positivistas el ideal civilizatorio continuaba asociado al binomio civilización-progreso, en los nacionalistas, en cambio, era visible una recomposición de las viejas ideas en función de nuevos conceptos organizadores, una recuperación de la tradición como vía para lograr la unificación nacional. Ambas corrientes tuvieron sus principales voceros en la literatura pero contaron con exponentes también en otras disciplinas artísticas, entre las que debemos contar la fotografía y luego el cine.

En el proyecto de la SFA de A, las dos tendencias se revelaron tempranamente: por un lado, se exaltaba el progreso capitalista y la modernización que se estaba produciendo en el país, sobre todo en las grandes ciudades, y por el otro se mostraba una profunda nostalgia por la tradición nacional y el mundo rural, del que la mayoría de los miembros provenía, que estaba muriendo lentamente. Así, en la obra de sus miembros, convivía una impresionante cantidad de imágenes de la pujante ciudad de Buenos Aires, con nostálgicos proyectos de exaltación del campo argentino, como el emprendido por Francisco Ayerza en 1891 para ilustrar el *Martín Fierro*.

En el cine mudo también se evidencian estos dos discursos pero, al menos en sus dos primeras décadas, cada uno elige un género cinematográfico diferente para manifestarse. El discurso positivista optó por el cine noticiario o documental, más propicio para la exaltación de los progresos técnicos y científicos de la modernidad. Filmes como *Las operaciones del Doctor Posadas* (1900), *Llegada de un tren y subida de pasajeros en la estación de Flores* (1902) o *Diversas prácticas de vuelo en El Palomar* (1913) manifiestan esta idea de un progreso indefinido y una fe ciega en la ciencia a la vez que sugieren "un concepto social darwinista en el que se asocian estas proezas a la superioridad social y cultural de la élite gobernante."⁶

El discurso nacionalista, en cambio, prefirió el género ficcional que permitía rescatar la historia nacional -*La revolución de mayo* (1909) o *El fusilamiento de Dorrego* (1910)- y en el que podían operar, según Irene Marrone,⁷ símbolos de identificación con el criollismo, la utopía agraria o el culto al honor (*Güemes y sus gauchos* o *Juan Moreira*, ambas de 1910, hoy perdidas).

Nobleza Gaucha es el primer film argentino, al menos de los que se han conservado hasta nuestros días, en el que estas dos tenden-

5. Maristella Svampa, *El dilema argentino: Civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1994.

6. Irene Marrone, *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiario y el documental en el cine mudo Argentino*, Buenos Aires, Biblos, 2003, pag 33.

7. Irene Marrone op.cit., pag 33.

cias conviven.⁸ Más que una oposición maniquea entre campo y ciudad, hay en el film una construcción de ambos espacios desde dos diferentes discursos: el positivista y el nacionalista. En esta construcción es, a su vez, notable la influencia de las imágenes urbanas y rurales de la SFA de A, tanto desde un punto de vista temático-ideológico como estético.

La construcción del espacio urbano desde el discurso positivista

De las 4.700 fotografías que realizó la SFA de A entre 1889 y 1910, 2.700 tienen como motivo a la ciudad de Buenos Aires. Siguiendo el lema de "orden y progreso" sostenido por el discurso positivista, hay en estos fotógrafos una tendencia casi obsesiva por mostrar los cambios que experimenta la ciudad a través de los años. Buenos Aires había pasado de ser una gran aldea a convertirse en un digno par de las grandes ciudades europeas, cuya arquitectura era imitada hasta el cansancio en los nuevos y monumentales edificios públicos. Encontramos en la producción de la SFA de A vistas de la ciudad que se repiten hasta tres veces, conservando incluso el mismo punto de cámara y realizadas con pocos años de diferencia, cuyo único propósito parece ser el de enfatizar los cambios radicales que experimentaba la ciudad. La obra de fotógrafos como Angel Roverano comprende incluso reproducciones de antiguas imágenes del Buenos Aires colonial, que permiten subrayar más intensamente, mediante la comparación, la increíble transformación del espacio urbano.

Sin embargo, no todo dentro de esta gran metrópoli era considerado fotografiable. En el proyecto de la Sociedad había lugares que simplemente eran omitidos. Para ese entonces Buenos Aires era básicamente una ciudad en obra, sin embargo, las fotos de la SFA de A rescataban sobre todo las construcciones terminadas. El área privilegiada era la del centro, la zona que concentraba el poder político y la riqueza arquitectónica. El segundo lugar en interés lo ocupaban los barrios. Se immortalizaban esencialmente los ámbitos de la elite: Recoleta, Palermo, sus bosques, sus mansiones, el Hipódromo, etc. También se registraban con interés los signos de la modernidad presentes en la ciudad: los sistemas de redes ferroviarias, las grandes estaciones, las avenidas, etc.

En lo que respecta a la composición estética de las imágenes, se buscaba "(...) mantener el orden convencional de lo visible, equilibrar la escena buscando simetría, ubicar lo destacable en el centro, graduar la relación entre fondo y figura y entre los distintos planos de la composición".⁹

8. Trabajamos en este artículo con la última versión de *Nobleza Gaucha* reconstruida por APROCINAIN cuya única escena faltante es la visita del terrateniente al cabaret Armenonville y con un programa de mano de 14 páginas editado en 1915 que contiene varias fotografías y todos los intertítulos del film.

9. Marta Mirás, "Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados: la cristalización del cambio" en *Buenos Aires 1910. Memoria del porvenir*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA e Instituto Internacional de Medio Ambiente y Desarrollo, 1999, pag 272.

En resumen, el objetivo de estos fotógrafos, muchos pertenecientes a sectores dirigentes e intelectuales del país, era usar estas imágenes de Buenos Aires como una suerte de carta de presentación ante el mundo civilizado y moderno. No era un objetivo oculto o inconsciente sino, por el contrario, deliberado y explícito como lo muestran las siguientes palabras de Antonio Montes, uno de los presidentes de la SFA de A, pronunciadas en 1899:

"Cuando en el extranjero se propaguen las fotografías que hagan conocer todas esas cosas, no se nos mirará como un país de hombres vestidos con plumas y quillangos, sino por lo que realmente somos: un país nuevo que encierra todas las riquezas inimaginables que, factor del trabajo y el progreso, marcha a la cabeza de las naciones sudamericanas, imitando y semejando en todo a las principales naciones de Europa".¹⁰

Lo que se extrae de estas afirmaciones es básicamente un interés de utilizar al arte como portavoz de una idea de país que se quiere exportar, como una vidriera primorosamente adornada que incita al mundo civilizado a comprar. En 1897 el Correo Argentino emitió las primeras tarjetas postales con vistas fotográficas y eligió para la ocasión diez imágenes de la SFA de A. La resolución redactada para la ocasión expresa el deseo de "hacer conocer en el exterior el grado de adelanto y civilización que denotan los principales monumentos, obras públicas, etc."¹¹

Esta misma ideología es la que descubrimos en otro testimonio posterior: una crítica periodística publicada en el diario *La Prensa* en 1915 a raíz del estreno de *Nobleza Gaucha*:

"Tiene esta cinta, por último, para los países extranjeros, donde se exhibirá probablemente, el interés no menor de los cuadros urbanos que refleja, con vistas de nuestros grandes parques y de todas las calles, edificios o paseos que atestiguan el progreso de Buenos Aires."

Pero tras este objetivo compartido con el proyecto de la SFA de A se descubren además métodos compositivos y elecciones ideológicas y temáticas similares. *Nobleza Gaucha* fue uno de los primeros filmes de ficción en utilizar escenarios reales y la elección de estos escenarios no se apartó en lo absoluto de las preferencias temáticas de la Sociedad. Un rápido recuento de las locaciones del film da cuenta de este hecho. En primer lugar, tenemos la Estación Constitución a la que arriban los personajes en su llegada a la capital. Los fotógrafos de la SF de A solían registrar las estaciones terminales que, según Marta Miras, "responden a una imagen afirmadora de la ciudad más que los trenes o los andenes".¹² En el Archivo General de la Na-

10. Palabras de Antonio Montes conservadas en la Memoria de la Asamblea General de la SFA de A, llevada a cabo el 29 de julio de 1899. Citado por Juan Gómez en *La fotografía en la Argentina. Su historia y evolución en el siglo XIX (1840-1899)*, Buenos Aires, edición del autor, 1986, pag 143.

11. Resolución del Correo Argentino del 7 de mayo de 1897 firmada por Carlos Carlés (Director General) y Juan Migoní (Oficial Mayor).

12. Marta Mirás, "Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados: una mirada sobre Buenos Aires" en *Memoria del 5to Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*, Buenos Aires, CEP, 1996, pag 15.



1a



1b

1a
Francisco Ayerza
(SFA de A), *El*
pericón, c. 1890.

1b
Fotograma del
film *Nobleza*
gaucha, *El*
pericón, 1914.

ción se conservan varias imágenes de la estación y la plaza Constitución tomadas solamente con unos pocos años de diferencia.

En segundo lugar, se realizan varias tomas en la Avenida de Mayo, en donde los asombrados personajes son casi atropellados por un Ford de bigote, de los varios que comenzaban a circular por Buenos Aires. La SFA de A registró profusamente la Avenida de Mayo, cuya apertura en 1894 produjo una drástica transformación de la fisonomía porteña. La riqueza de los edificios construidos a lo largo de esta avenida transmitía un clima de opulencia, muy lejano al que se vivía en los superpoblados conventillos de los barrios periféricos.

En tercer lugar, encontramos la Plaza de los Dos Congresos, con el Palacio Legislativo casi terminado. Este es indudablemente uno de los lugares de la ciudad más fotografiados por la SFA de A, que incluso le dedica un álbum que lo registra minuciosamente tanto desde el exterior como desde el interior. En el proyecto de la Sociedad se priorizaba el registro de las obras de reciente construcción, que definían la imagen de una metrópoli moderna. El parlamento era uno de los edificios públicos más nuevos de la ciudad y por tanto era lógico que se lo mirara con orgullo e incluso con admiración. Prueba de ello son las palabras del *cocolichesco* don Genaro, el personaje cómico de nuestro film, que asegura que el edificio había costado "pé lo meno cuarenta mile pesi".

En cuarto lugar, las escenas en la mansión de don Gran, el villano del film, fueron filmadas en el frente de un palacete de Palermo y en la entrada del Hipódromo. Como mencionamos anteriormente, la SFA de A elegía básicamente fotografiar barrios de clase alta, omitiendo en lo posible toda referencia a los barrios más miserables.

Aparecen por último en el film algunos tipos populares, como el vigilante o los canillitas. Este tipo de imágenes de individuos emblemáticos y anónimos también fue bastante común en la Sociedad y es de hecho uno de los pocos géneros en el que la gente común y no la elite es la protagonista. Sin embargo, no existe en estas imágenes ninguna intención de denuncia social, ni siquiera hay un mínimo intento de documentalismo. Se trata de fotografías tomadas en estudio, posadas y con una cuidadosa puesta en escena que intenta construir una imagen pintoresca de estos personajes urbanos. Esta construcción se vuelve aún más clara si tenemos en cuenta el hecho de que en la obra de la SFA de A eran poco frecuentes las tomas en interiores. La elección del retrato de estudio, por tanto, habla de la necesidad de contar con un espacio cerrado, controlable y fácilmente manipulable.

Encontramos, entonces, en todas estas imágenes la influencia de una ideología que tiene más de un punto de contacto con las ideas del positivismo evolucionista. A través del registro de sus espacios, sus actividades recreativas, sus ámbitos de poder, la elite, a la que pertenecían además la mayoría de estos artistas e intelectuales, se convierte casi en la protagonista excluyente. Las clases más desafortunadas o menos "adaptadas", según la denominación de teóricos del evolucionismo filosófico como Herbert Spencer, son por el contrario "eliminadas" o representadas a través de imágenes manipuladas que puedan insertarse sin conflictos en esa idea de país que se pretende exportar.

El único lugar que aparece en la película que no fue fotografiado por la Sociedad es el cabaret Armenoville. Lamentablemente esta es actualmente la única escena del film que no se ha podido recuperar y solo se conservan de ella dos fotografías que fueron publicadas en un programa de mano de 14 páginas realizado en 1915 con motivo del estreno del film. Estas dos imágenes, una sacada en el exterior del cabaret y otra en el interior, donde se ve a varias parejas bailando tango, no nos proporcionan demasiados datos sobre lo que sucedía y por lo tanto es difícil sacar conclusiones al respecto. Muchos autores han visto en esta escena una caracterización del ámbito urbano como un lugar de vicios y pecado. Sin embargo, el terrateniente que acude al cabaret a emborracharse pertenece tanto al campo como a la metrópoli y por lo tanto no pueden transmitirse a la ciudad los rasgos negativos que lo caracterizan. En *Nobleza Gaucha*, el maniqueísmo no está en la construcción del espacio sino en los personajes. Si en Buenos Aires hay villanos también los hay en el campo, como lo prueba el hecho de que tanto el capataz que ayuda a don Gran a raptar a María, como la corrupta policía, que actúa en cierta forma como contrapunto del amable vigilante urbano, pertenecen al ámbito rural.

En lo que respecta al plano formal, observamos también en el film una clara influencia de la obra fotográfica de la Sociedad. Se busca que las imágenes transmitan al espectador la idea de un mundo ordenado y jerárquico, un mundo de "postal" como el que intentaban immortalizar los fotógrafos de la SFA de A. Aunque hay una incipiente utilización de primeros planos y planos detalle con fines dramáticos (el puñal que clava el gaucho en la puerta, el rostro de María llorando por su suerte), están más que nada reservados a las escenas en interiores, mientras que en los exteriores predominan los planos generales que permiten mostrar a la ciudad en todo su

esplendor y magnitud. Se utiliza sobre todo una composición académica del encuadre, muy en boga en la estética fotográfica de la época, en la que lo destacable se ubica generalmente en el centro del cuadro. La gran experiencia fotográfica de los directores permitió incluso la audacia de incluir en el film una escena nocturna en la que, por necesidades de la exposición, los autos desfilan a una frenética velocidad por la pantalla.

El discurso positivista se manifiesta también en el lenguaje específicamente cinematográfico. Los modernos medios de transporte fueron desde un principio uno de los temas preferidos del cine. *La llegada del tren a la estación de la ciudad* (1895), de Louis Lumière fue imitada hasta el cansancio en todo el mundo, intentando transmitir a las audiencias locales esa misma experiencia perceptiva. También eran frecuentes las tomas desde trenes, que daban al espectador la sensación de estar mirando una vista panorámica desde la ventana y que pueden considerarse las precursoras ideológicas del *travelling*. Estos recursos no sólo ayudaban a construir una determinada imagen del espacio urbano, sino también una nueva temporalidad. El tiempo de la ciudad era entonces el tiempo de la modernidad, de la mecanización, de la aceleración. El movimiento se convirtió, de hecho, en una suerte de *leit-motiv* de estos tempranos filmes. *Nobleza Gaucha* comprende un pequeño muestrario de estos recursos que van desde los más típicos, como la mencionada vista panorámica desde un tren o las tomas de veloces autos que circulan por la metrópoli, hasta los más originales como un ascensor que se eleva ante la mirada petrificada del gaucho o un *travelling* desde un tranvía al que los protagonistas intentan alcanzar desesperados. Según Elina Tranchini, esta última escena "(...) representa alegóricamente la heterogeneidad del nuevo mundo cultural posterior al Centenario y el problema planteado por la necesidad de alcanzar la modernización preservando los viejos valores y modos criollistas aunque aceptando las diferencias".¹³

13. Elina Mercedes Tranchini, "El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista" en *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional. Premios Legisla-dor José Hernández 1998*, Buenos Aires, Honorable Senado de la Nación, 1999, pag 137.

La construcción del mundo rural desde el discurso nacionalista

El proceso modernizador en la Argentina no fue uniforme sino por el contrario ambiguo, desparejo y contradictorio. En una sociedad en la que lo nuevo convivía con lo viejo y en la que el presente y el pasado estaban en pugna, el discurso positivista se enfrentó con otro discurso, en muchos sentidos opuesto y que buscaba también imponerse: el nacionalista. Representado en la literatura por autores como Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas o Manuel Gálvez, el naciona-



2a



2b

2a
Francisco Ayerza
(SFA de A), *El
mate*, c. 1890.

2b
Fotograma del
film *Nobleza
gaucha, El mate*,
1914.

lismo encuentra sus fuentes de inspiración en la tradición. Hay una revalorización y resignificación del interior rural como refugio de la identidad nacional que comienza a perderse en las ciudades. Se presenta, entonces, la imagen de un campo sin conflictos, idílico, rico e inagotable, muy alejado del espacio de la barbarie que ilustraba el *Facundo*.

El discurso nacionalista construye un imaginario social que se inserta así en las más diversas actividades y manifestaciones artísticas y culturales. La literatura fue sin duda el primer medio de divulgación de este discurso, pero la fotografía y el cine mudo fueron los medios más apropiados, por su poder visual, para llegar a las grandes masas, incluso de inmigrantes que no necesitaban conocer el idioma para comprender su mensaje. De hecho fue el cine, símbolo de la modernidad, el que permitió que la vertiente nacionalista, ya en agonía hacia la época del Centenario, continuara sobreviviendo como discurso remanente por varios años más.

En el proyecto de la SFA de A esta corriente tampoco estuvo ausente y, aunque fue minoritaria con respecto a la positivista, originó quizás las imágenes más trascendentes de esa asociación: las fotografías de Francisco Ayerza que hoy se conservan en el volumen *Escenas del Campo Argentino*. Ayerza, fue de hecho el inspirador y primer presidente de la SFA de A, fundada en su casa el 29 de abril de 1889. Hacia 1894 comenzó un trabajo fotográfico sobre las costumbres nacionales, cuyo propósito último era servir de ilustración al para entonces ya célebre *Martín Fierro* de José Hernández. Este trabajo fue presentado en un concurso organizado por la institución en 1891, cuya consigna era "premiar las mejores colecciones compuestas de vistas, monumentos, grupos interiores, retratos y costumbres todos de carácter nacional".¹⁴ Ayerza presentó 100 negativos y obtuvo el gran premio de honor. Las fotografías fueron tomadas en la estancia "San Juan", propiedad de su amigo Leonardo Pereyra Iraola ubicada en el camino a La Plata, y presentadas en el Primer Salón de Exposición de la SFA de A, donde alcanzaron una gran repercusión. Este fue un trabajo pionero en varios sentidos, ante todo porque presentó en los medios intelectuales de la época una visión mítica del gaucho que anticipaba en cierto modo el destino del poema. Si bien el *Martín Fierro* era para entonces un texto sumamente popular, no fue sino hasta 1913, con las célebres conferencias de Lugones, cuando llegó su definitiva legitimación cultural y la mitificación del poema como símbolo de la identidad nacional.

14. Diario *El Nacional*, 23 de mayo de 1891.

El trabajo de Ayerza tuvo sin duda una gran influencia en las nuevas generaciones de la Sociedad. Prueba de ello son los múltiples puntos de contacto que estas imágenes tienen con el film de Martínez de la Pera y Gunche que aunque es poco probable que hayan conocido al fotógrafo en persona,¹⁵ debieron estar muy bien familiarizados con su obra.

El primer punto de contacto es que tanto las fotografías como la película utilizan pasajes del *Martín Fierro* como anclaje de lo visual sin resultar sin embargo en una ilustración del poema. Ayerza, por ejemplo, pone un exagerado énfasis en la trama amorosa que en el texto de Hernández tiene un papel absolutamente secundario. El film por su parte no guarda relación alguna con el libro, salvo por alguna que otra conexión temática como la opresión del gaucho, la persecución a la que lo somete la justicia, etc. La anécdota de los intertítulos de *Nobleza Gaucha* es bien conocida. Cuenta Pablo Ducrós Hicken que cuando el film se exhibió por primera vez en una función privada, fue acogido fríamente. Fue entonces cuando entró en escena José González Castillo, padre del famoso poeta y compositor Cátulo Castillo, que se ofreció para supervisar el film y sustituyó casi todos los intertítulos por pasajes del *Martín Fierro*, del *Fausto* de Estanislao del Campo y del *Santos Vega* de Rafael Obligado, "que parecían escritos especialmente para las distintas escenas."¹⁶ Gracias a estos acertados cambios, la película llegó a exhibirse simultáneamente en veinticinco salas metropolitanas durante 6 meses, en una época en que los filmes duraban por regla uno o dos días en cartel. Aunque solamente uno de los pasajes elegidos coincide en las imágenes de Ayerza y en el film, la utilización que se da a los textos es similar, su función es la de guiar la interpretación. Pero esta elucidación se da en ambos sentidos, si por un lado los pasajes escritos muestran cómo debe ser leída la imagen, las imágenes a su vez resignifican el texto del *Martín Fierro* y le dan un nuevo sentido que, como veremos, poco tiene que ver con el propósito original de Hernández.

El segundo punto de contacto entre ambos trabajos es la manera en que se construye el espacio a través de dos tipos de imágenes: documentales y ficcionales. Hay por un lado, entre las fotografías, varias que registran el trabajo rural cotidiano como un carro cargado con mercadería, el mercado a fuego de las reses, el cultivo de la tierra, etc. En estas imágenes no hay puesta en escena alguna, la cámara registra simplemente a los peones durante el cumplimiento de sus tareas diarias sin ningún tipo de intervención por

15. Teniendo en cuenta que Ayerza murió en 1901 y la primera mención que tenemos de Martínez de la Pera y Gunche como miembros de la Sociedad es de 1904.

16. Pablo C. Ducrós Hicken, op. cit.

El trabajo de Ayerza tuvo sin duda una gran influencia en las nuevas generaciones de la Sociedad. Prueba de ello son los múltiples puntos de contacto que estas imágenes tienen con el film de Martínez de la Pera y Gunche que aunque es poco probable que hayan conocido al fotógrafo en persona,¹⁵ debieron estar muy bien familiarizados con su obra.

El primer punto de contacto es que tanto las fotografías como la película utilizan pasajes del *Martín Fierro* como anclaje de lo visual sin resultar sin embargo en una ilustración del poema. Ayerza, por ejemplo, pone un exagerado énfasis en la trama amorosa que en el texto de Hernández tiene un papel absolutamente secundario. El film por su parte no guarda relación alguna con el libro, salvo por alguna que otra conexión temática como la opresión del gaucho, la persecución a la que lo somete la justicia, etc. La anécdota de los intertítulos de *Nobleza Gaucha* es bien conocida. Cuenta Pablo Ducrós Hicken que cuando el film se exhibió por primera vez en una función privada, fue acogido fríamente. Fue entonces cuando entró en escena José González Castillo, padre del famoso poeta y compositor Cátulo Castillo, que se ofreció para supervisar el film y sustituyó casi todos los intertítulos por pasajes del *Martín Fierro*, del *Fausto* de Estanislao del Campo y del *Santos Vega* de Rafael Obligado, "que parecían escritos especialmente para las distintas escenas."¹⁶ Gracias a estos acertados cambios, la película llegó a exhibirse simultáneamente en veinticinco salas metropolitanas durante 6 meses, en una época en que los filmes duraban por regla uno o dos días en cartel. Aunque solamente uno de los pasajes elegidos coincide en las imágenes de Ayerza y en el film, la utilización que se da a los textos es similar, su función es la de guiar la interpretación. Pero esta elucidación se da en ambos sentidos, si por un lado los pasajes escritos muestran cómo debe ser leída la imagen, las imágenes a su vez resignifican el texto del *Martín Fierro* y le dan un nuevo sentido que, como veremos, poco tiene que ver con el propósito original de Hernández.

El segundo punto de contacto entre ambos trabajos es la manera en que se construye el espacio a través de dos tipos de imágenes: documentales y ficcionales. Hay por un lado, entre las fotografías, varias que registran el trabajo rural cotidiano como un carro cargado con mercadería, el marcado a fuego de las reses, el cultivo de la tierra, etc. En estas imágenes no hay puesta en escena alguna, la cámara registra simplemente a los peones durante el cumplimiento de sus tareas diarias sin ningún tipo de intervención por

15. Teniendo en cuenta que Ayerza murió en 1901 y la primera mención que tenemos de Martínez de la Pera y Gunche como miembros de la Sociedad es de 1904.

16. Pablo C. Ducrós Hicken, op. cit.

parte del fotógrafo. El film comienza asimismo con una larga secuencia que documenta las faenas campestres: la doma, el arreo, el trabajo en los establos. Las escenas están filmadas de manera realista, probablemente con varios extras que pertenecían incluso al personal de la estancia Castex, una de las locaciones en las que se realizó la película.

Sin embargo, es en la puesta en escena de las imágenes posadas o ficcionales donde encontramos el tercer y más evidente punto de contacto entre el trabajo de Ayerza y *Nobleza Gaucha*. Esta puesta en escena es por momentos tan similar, que ciertos planos del film parecen funcionar como una suerte de *tableaux vivants* de las fotografías. Este segundo tipo de imágenes se caracteriza por dos elementos claves: la trama sentimental y los signos criollistas. En efecto, tanto las fotografías como el film ponen en primer plano el vínculo amoroso, de poca relevancia en el *Martín Fierro*. La trama sentimental es la que mejor sirve para representar las nuevas cualidades que ha adquirido el gaucho en su estrenado rol de héroe mítico. Pero aún más relevantes para la puesta en escena son los diversos signos criollistas que se introducen en las imágenes. El rescate de la cultura criolla es uno de los ejes principales de los cuales se nutre el discurso nacionalista. Según Adolfo Prieto:

"(...)La expresión criolla o acriollada [fue] el plasma que pareció destinado a unir los diversos fragmentos del mosaico racial y cultural. (...) Para los grupos dirigentes de la población nativa, ese criollismo pudo significar el modo de afirmación de su propia legitimidad y el modo de rechazo de la presencia inquietante del extranjero. Para los sectores populares de esa misma población nativa, desplazados de sus lugares de origen e instalados en las ciudades, ese criollismo pudo ser una expresión de nostalgia o una forma sustitutiva de rebelión contra la extrañeza y las imposiciones del escenario urbano. Y para muchos extranjeros pudo significar la forma inmediata y visible de asimilación, la credencial de ciudadanía de que podían munirse para integrarse con derechos plenos en el creciente torrente de la vida social."¹⁷

Es en la elección y en la puesta en escena de estos signos criollistas donde más se evidencian las similitudes estéticas de *Nobleza Gaucha* y las imágenes de Ayerza. Las fotografías de este autor reproducen una serie de escenas típicas que son retomadas en el film con asombrosa exactitud. Podemos mencionar por ejemplo el baile del pericón, el asado criollo, la china cebando mate al gaucho montado en su pingo o cabalgando a su lado en su caballo, la serenata

17. Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1988, pp. 18-19.



3a

3a
Francisco Ayerza
(SFA de A), *Con la
china*, c. 1890.

3b - 3c
Fotogramas del
film *Nobleza
gaucha*, *Con la
china*, 1914.



3b



3c

con la infaltable guitarra, etc. Ayerza congela cada situación en su instante más representativo, lo que da a las imágenes un profundo aire de artificialidad. Asimismo los actores que posan no miran nunca a la cámara, fingiendo una naturalidad que transmite un poderoso efecto de extrañamiento. Por su parte, en el film, cada una de estas imágenes fijas parece cobrar vida poniendo en evidencia una conexión entre ambos trabajos que no puede ser casual.

Esta conexión es visible también en la construcción del personaje principal. En efecto, en el discurso criollista es fundamental la mitificación que se hace del gaucho, cuyo lugar marginal en el mundo de la barbarie es ocupado ahora por un nuevo enemigo: el inmigrante invasor. Este gaucho, que ya no encara peligro alguno y que se convierte en una suerte de símbolo de la identidad nacional, es un gaucho domesticado, cuasi publicitario. Es en este sentido que el trabajo de Ayerza resulta pionero ya que en 1894 presenta una visión glorificada del gaucho con al menos dos décadas de adelanto. *El gaucho que muestran sus fotografías es un hombre integrado a la sociedad, civilizado, tan pulcro y prolijo como cualquier pequeño burgués metropolitano.* La vestimenta y la actitud no son los únicos signos de su sumisión. El espacio rural que lo rodea es también un espacio domesticado. Ya no se trata del desierto inconmensurable del *Facundo* sino de un campo trabajado y alambrado. Hacia 1880 el alambrado se había convertido en una novedad tecnológica que aseguraba el usufructo exclusivo de la propiedad de la tierra, derecho que además estaba reglamentado por el Código Rural de la Provincia de Buenos Aires, dictado ese mismo año y que contenía estrictas reglamentaciones en materia de cercos. El gaucho libre, amo y señor de las pampas es ahora un simple peón rural. Nada queda de su primitivismo, rebeldía y fiereza. Sin embargo, estas cualidades han sido suplantadas por otras que contribuyen a su glorificación como la honestidad, la nobleza, el coraje, la melancolía y la compasión.

Estas características son aun más evidentes en *Nobleza Gaucha* que, realizada unos veinte años después, reproduce ya completamente esa imagen del gaucho del ocaso. Juan, el protagonista del film, es claramente un peón, empleado al servicio del malvado terrateniente y el campo en el que vive es más bien una gran propiedad rural dominada por un suntuoso casco de estancia en el que habita su patrón y que marca un profundo contraste con las humildes viviendas de los paisanos. En resumen, el robusto, *abuenado* e inocente gaucho que nos presentan Martínez de la Pera y Gunche es ca-

si una caricatura de lo que fue Fierro. Aunque se valgan de sus palabras, ni el trabajo de Ayerza ni el film poseen ya el carácter de alegato social del poema de Hernández. Son, por el contrario, versiones de exportación, destinadas a vender al mundo una imagen pintoresca y dulcificada del campo argentino. El extranjero estuvo sin duda dentro de la imagen del espectador modelo implícita en estos trabajos. Prueba de ello es que tanto Ayerza como Martínez de la Pera y Gunche tuvieron siempre como objetivo hacer conocer sus creaciones en el exterior. En un primer momento Ayerza había pensado realizar con sus imágenes una edición de lujo del *Martín Fierro* que sería editada en París y que finalmente no se concretó porque el autor no quedó satisfecho con los resultados. Martínez de la Pera y Gunche, por su parte, exportaron el film a casi toda Latinoamérica y a España, donde gozó de un inusitado éxito.

Conclusión

Tanto el proyecto de la SFA de A como *Nobleza Gaucha* reflejan las contradicciones de un mundo cambiante en el que "todo lo sólido se está desvaneciendo en el aire". Por un lado, se sublima el campo y se lo convierte en el símbolo del ser nacional y, por otro, se exalta y difunde el progreso modernizador que está causando su agonía. Es como si la burguesía dirigente sintiera una necesidad de purgar sus culpas mitificando un mundo rural que su propio proyecto político acabará por arrasar. Sin embargo, la lucha entre el discurso positivista y el nacionalista es de entrada una lucha desigual. El positivismo, inseparable del progreso, tiene desde un principio, ganada la batalla. El campo alambrado en el que habita el nuevo héroe gauchesco de Ayerza es una prueba de ello. No hay oposición posible frente al proyecto modernizador que llega incluso al campo y lo transforma para siempre. Esta idea se sintetiza perfectamente en una de las escenas más bellas de *Nobleza Gaucha*. El malvado villano ha raptado a la muchacha en su veloz automóvil. El gaucho, al darse cuenta, monta su caballo y lo persigue desesperado. Un oportuno intertítulo nos informa de lo ocurrido: "Como el gaucho por el pueblera, el noble caballo es vencido por el mecánico automóvil". Ya no queda ninguna duda, nada puede detener el progreso.

Bibliografía no citada

Jorge Miguel Couselo, "Nobleza Gaucha", *La Opinión Cultural*, 16 de agosto de 1975.

Ana López. "Early Cinema and Modernity in Latin America", *Cinema Journal*, 40.1, Fall 2000, Pag 48-78, <http://muse.jhu.edu/journals/cinema-journal/v040/40.1lopez.html>

Ojos crueles

Año 1. Nro. 2

Paraná Sendros, "Un film pionero" en *Lys* N°33, septiembre de 1995.

Fernando Martín Peña, "Nobleza Gaucha. La reconstrucción", <http://www.filmonline.com.ar/nuevo/clasicos%20nativos/2001/noblezagaucha3.htm>

Manuel Peña Rodríguez, "Los cincuenta años de Nobleza Gaucha" en *La Nación*, Buenos Aires, 12 de Septiembre de 1965.

Luis Priamo, "Los gauchos de Ayerza" en *Memoria del 2do Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*, Buenos Aires, CEP, 1993.

Documentos de época

La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, Almanaque Peuser, 1896.

Escenas del Campo Argentino (1885-1900). Fotografías de Francisco Ayerza, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1968.

Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera, "Nuestro debut", en *La Película*, 26 de setiembre de 1918.

Recuerdo de Nobleza Gaucha, programa de mano del film, 1915.

Ricardo Hogg, *Guía Biográfica Argentina*, Buenos Aires, Imprenta Jacobo Peuser, 1904.

ARTÍCULO: *rebald: una poética de la imagen*

P.O.S.: *daniel ponce*

ojos crueles ► N.º 2

► 73

La concreción de un texto abierto o, quizá, destinado a ser entendido como una "disertación polifónica", fue uno de los desvelos de la vanguardia literaria en concomitancia con la experimentación que, tanto el expresionismo como el surrealismo, propugnaron como garantía de repulsa por la novela burguesa. El *Ulises* de James Joyce, con su desdichado paisaje urbano, narrado a puro fluir de las asociaciones de Bloom, ese opaco empleaducho cuya odisea reside en atravesar un acotado espacio de tiempo y detallar sus derrotas cotidianas, o la melancolía y la desazón de los circunstantes de Durrell en *El Cuarteto de Alejandría*, pueden servir como ejemplo de la imperiosa necesidad de violar las reglas decimonónicas de narrar, para devenir en una suerte de "extrema textualidad", en la cual se ordenan y desordenan los discursos.

sos, se alteran los tiempos, y el narrador se fragmenta en diferentes voces.

Una suerte de utopía del hipertexto conminó a diversos autores a producir artefactos narrativos en los cuales, además de la proliferación de niveles de sentido y de la profusión de voces, había una acusada voluntad de borrar los límites que separan los géneros; así el diálogo teatral contaminó el relato breve, y éste convivió, como fragmento germinal, en medio de una narración mayor que oficiaba de soporte, a la vez que mucho del estilo de la ensayística impregnaba al hilo narrativo. Las experiencias extremas llevadas a cabo, en este plano, por Faulkner (donde dos personajes pueden poseer el mismo nombre, donde el tiempo narrativo queda supereditado a continuos *raccontos* y a superposiciones de otras secuencias temporales, donde el que narra no siempre queda, de manera cabal, definido como narrador, donde se pueden contar dos historias distintas, que se interrumpen y vuelven a empezar, etc.) dejaron un azaroso campo abonado para que la novela alcanzase el estatus de "laboratorio estético" y, por ende, ya que admitirá mostrar sus herramientas y contradicciones, una fuente de experimentación para el lector, cuya participación deberá ser alta en el nivel de decodificación.

Hay algo más, que no es un detalle para soslayar a la hora de valorar los alcances de la novelística posterior a la ruptura de los años veinte y treinta, y es la posibilidad de instaurar la duda, dando por tierra la arcaica noción de narrador omnisapiente y unívoco, donde el propio narrador se pone en un mismo plano de incertidumbre que el lector, como si fuese a tientas por un sendero inexplorado, y el lector, casual observador de los pormenores de una historia, debe mudar de condición y convertirse en partícipe, en opinante y hasta en autor, a su modo, de la historia que lee.

La noción de hipertexto —aquella enunciación que redefine las cualidades de una narración en virtud de sus ramificaciones semánticas, y que aprovecha la mixtura y la superabundancia de niveles de enunciado para proponer un dinamismo inacabado e inacabable— instila o domina algunos de los insoslayables textos del siglo XX (puede pensarse en *¡Absalón, Abasalón!* de Faulkner, en *El Aleph* de Borges o en *La conciencia de Zeno* de Svevo, para inventariar algunos ejemplos notables). Y es esta noción de "texto-usina de sentido", la que domina y late en la novela *Austerlitz* (Anagrama, 2002) del narrador alemán W. G. Sebald (Wertach, 1944 – Londres, 2001). Aunque, hay que hacer una distinción que servirá para denotar su

particularidad estética, pues este texto resulta, no sólo una urdimbre de discursos que se enlazan y se suceden, sino, asimismo, una suerte de "juego de cajas chinas", y la particularidad aludida tiene que ver con la serie de apelaciones a las que recurre: la estrategia de engarzar la palabra del personaje con la del narrador y, a la vez, dispararla hacia un discurso diferencial donde el que enuncia termina por borrarse en la palabra del otro, que enuncia lo que enunció el narrador, y, así, hasta llevar el texto a niveles a veces prodigiosos o exasperantes.

Por otra parte, esta cualidad proteica de generar o de lanzar un discurso a partir del enunciado de otro -recurso que nunca parece extenuarse y que se realimenta en cada página- pone en tela de juicio tanto la noción de univocidad como la noción de autor, por lo menos tal como la entendió la novela del siglo XIX. Puede afirmarse, entonces, que *Austerlitz* no apunta a un sentido único como tampoco a definirse en relación con un "autor-Dios", sino como el producto discursivo de una extensa serie de merodeos, marchas y contramarchas, rumores, sospechas y dudas, cuya principal función es crear una imagen opaca o inexistente del autor, como si a cada paso de la narración el lector debiera preguntarse ¿quién es el que narra, si lo que se narra, además de incierto o de dudoso, es el resabio de una charla o de una confesión o de un momento de catarsis?

Ante *Austerlitz*, además de estar frente a un texto legatario de una tradición secular, donde el "fluir de la conciencia" tiene su punto de toque, se está ante un palimpsesto, un texto que fue poblándose de signos trazados por diferentes manos, luego de borrar algunos párrafos y luego de volverlos a reponer con otro sentido u otra intención. El tono lento de la narración, un tono sin sobresaltos, ni énfasis, y la estrategia de construir un narrador que oye una confesión, de a partes y en distintos momentos, va involucrando al lector en un acto indiscreto, pero que, a la vez, posee la inquietud de un enigma. Habrá que mencionar, de una vez y como característica distintiva, que *Austerlitz* es un texto ilustrado y habrá que decir que sus ilustraciones son fotografías. Bien puede leerse *Austerlitz*, entre otras opciones de lectura, como un álbum fotográfico secreto, con el mismo vértigo que provoca inmiscuirse en un arcano personal, al cual sólo como lector se puede tener acceso.

Como noticia del argumento de *Austerlitz*, para culminar con los aprontes literarios y afrontar el meollo de la cuestión, es decir, la "máquina narrativa", puede resumirse el decurso de la historia de

la siguiente manera: un estudioso de la arquitectura europea se encuentra con otro hombre, y éste va apuntando, aunque nunca lo dice de manera explícita, sus dichos. El receptor de los dichos de Austerlitz (tal el nombre del personaje central), dotado de una memoria que tornaría indigno a Ireneo Funes, personaje borgeano capaz de recordarlo todo, aun los gestos mínimos de un interlocutor casual y capaz de inventarle un nombre a cada número de una serie infinita de cifras, irá capturando en un texto los relatos que oye. Estos relatos que, en principio, hacen referencia a estaciones ferroviarias, monumentos, túneles y construcciones, se irán haciendo más personales a medida que crece la narración, hasta convertirse en una biografía oral de Austerlitz. La biografía de alguien que desconoce su origen y que ha hecho del estudio y la reflexión su único asidero con lo real. Se sabe, al promediar la novela, que sus padres biológicos han muerto, víctimas de la persecución nazi, y que fue criado, en extrañas circunstancias, por un diácono protestante y su mujer. Casi nada hay en el propio Austerlitz –que también ignora el origen de su apellido– que no sean lecturas, textos e imágenes. Nunca encontrará rastros de su padre y de su madre sólo quedará el recuerdo de una actriz judía, en boca de una anciana polaca a la que visita guiado por su afán de reconstrucción y luego de arduas investigaciones. Esto es casi todo lo que acontece en la novela como referencia a lo fáctico.

Parece material escaso para construir un relato extenso. Aunque, la densidad del texto vendría a suplir esta supuesta falencia. Por otra parte, y como herencia de la novela decimonónica, resulta esperable que una narración copiosa deba contar los avatares de un sinnúmero de personajes, una evolución de los mismos y una transformación del héroe. Ya Kafka había echado por tierra un esquema tan rígido de composición y, en gran medida, también podría verse a *Austerlitz* como un texto kafkiano donde la recurrencia del obstáculo es superior a la capacidad del héroe por sobrepasarlo. En resumen: *Austerlitz* es un texto conformado por voces, de sucesos exigüos y de resolución en suspenso. En gran medida, su acierto como hipertexto, como obra abierta y como artefacto multidisciplinario (donde conviven la descripción arquitectónica, el ensayo filosófico, cierta expectación irresuelta, la poesía y aun la crónica de costumbres o cierta sociología "salvaje" o antiacadémica) proviene de la sequedad de su tono y de la construcción perfecta de sus frases, como así también de la encrucijada de distintos modos de expresión y de discursos.

Se dijo más arriba que *Austerlitz* es un libro ilustrado con fotografías, lo cual merecerá una disquisición para no caer en reduccionismos y para ampliar el concepto, pues, a diferencia de otros textos ilustrados (costumbre que desde la Edad Media tornó abundante el género) las ilustraciones no vienen a complementar o a ejemplificar con imágenes aquello que el narrador va diciendo, sino que constituyen no sólo una estrategia de composición, sino que proponen o construyen un tipo especializado de receptor, a la vez que anudan la narración con otro relato que no es subsidiario ni aleatorio, sino que, por momentos, se convierte en eje narrativo. Gran parte del encanto de la novela proviene del efecto que producen sus misteriosas fotografías.

Además, a poco de internarse en las reflexiones del personaje, el lector es atrapado por una duda que nunca se disipará: saber si las fotografías fueron tomadas por el propio Sebald, posteriormente, para construir la narración o si, por el contrario, fueron anteriores o provinieron de archivos, de diversas fuentes, para "reordenarse" de acuerdo al plan de la novela. Sebald se encargó de publicar el texto sin consignar ninguna nota o referencia acerca del autor de las fotografías. De manera que, además de poner en conflicto la noción de autor (se duda si la historia ocurrió en realidad –por el tono, a veces, ensayístico que toma la prosa–, y, asimismo, están las voces, que hacen difuso el orden de la narración, multiplicando los puntos de vista) queda el resquemor de si, en verdad, las fotografías fueron obtenidas o halladas por quien dice estar involucrado en ellas.

Las fotografías de *Austerlitz*, antes que complementarias o explicativas, funcionan como narración alternativa, como relato fragmentario y como invención, o lo que es más acuciante, como posible certeza documental. Por fortuna, nadie podrá dar la respuesta final al enigma que plantean.

Justo es decir, entonces, al entrar en el tema de las fotografías, que, en gran medida, la novela es ante todo un texto descriptivo, hecho con la minuciosidad de un orfebre, donde no se escatiman ni la erudición ni la historia detallada de cada sitio que es descrito. Dicho en otras palabras: el texto, trabajado a fuerza de voces que se entrelazan, propone, además, una mirada a través de los ojos del protagonista. Por tal motivo, la fotografía viene a dotar a la narración de un supuesto relato de lo real concreto, aunque, como se vio, jamás se consiga establecer si lo que muestran corresponde en verdad o no con lo que se narra. El mismo Austerlitz menciona sus afa- nes, ante su memorioso interlocutor, de la siguiente manera: "(...)

Me dijo que, a veces, se sentaba allí durante horas y colocaba aquellas fotografías, u otras que sacaba de sus reservas, con el reverso hacia arriba, como en un juego de paciencia, y que, asombrándose siempre de nuevo de lo que veía, les iba dando la vuelta una a una, movía las fotos de un lado a otro y las superponía en un orden basado en parecidos de familia, o las iba eliminando del juego, hasta que no quedaba más que la gris superficie de la mesa o hasta que, agotado por el esfuerzo de pensar y recordar, tenía que echarse en la otomana". ¿Es, por tanto, el mismo Sebald retratándose a sí mismo delante de fotografías que fue reuniendo a lo largo de los años y que estaban destinadas a estructurar un texto, o es el personaje hablando de su pasión por las imágenes, de su necesidad de mirar, aunque sea, en fragmentos, la vida de los otros, como una manera de encontrarse en esas imágenes?

Austerlitz propone modos de mirar. Por un lado la mirada del que narra (como se dijo: narra dentro de la narración de otro y narra historias pretéritas, algunas que provienen de fuentes diversas y lejanas, o sea que narra sobre versiones), por otro lado, la mirada del que escucha, ese oscuro personaje que jamás revela su nombre ni su oficio pero que está atento, hasta la obsesión, a los dichos del personaje central (Austerlitz), y por otro lado, están las fotografías: una suma de miradas que se articulan en virtud del deseo de Austerlitz para que vayan contando (¿ilustrando o narrando?) sus dichos. Este conjunto de miradas que interactúan posee, además, un presupuesto en común: la memoria. El personaje secundario (el interlocutor que oye hablar a Austerlitz) está dotado de una memoria prodigiosa, lo cual le permite reproducir los parlamentos de Austerlitz sin ninguna dificultad. Austerlitz, a su vez, recuerda todo o casi todo lo que leyó o le contaron, conoce de modo puntilloso tanto la historia de la estación de Amberes como, a la manera de un entomólogo, los hábitos reproductivos de las polillas, y, lo principal, intenta a lo largo de la novela reconstruir la historia de sus padres, desaparecidos en campos de concentración, a partir de los recuerdos de otros, los sobrevivientes. Por último, el presente inmutable que instituye la fotografía completaría la tríada de la memoria sobre la que se asientan los discursos de Austerlitz.

Lo descriptivo discursivo, la dinámica de la palabra, entonces, y lo analógico que propone la imagen fotográfica se articulan en la novela y la eximen de la categoría de "libro ilustrado", pues la complementariedad de ambas estrategias es sólo la más superficial del las lecturas. Antes que de "complementariedad" (entre imágenes y

texto) puede hablarse de disparadores de sentido, a veces independientes y, sólo en apariencia, conexos. Como se dijo, el relato visual de *Austerlitz* bien podría conformar un libro en sí mismo. En resumen: las imágenes fotográficas que secuencian la narración escrita son una forma de escritura fragmentaria, a la vez que, dada la inexactitud que las anima, a veces su borrosidad, otras su anacronismo, pueden ser tomadas no como subtexto sino como texto en sí.

De manera que *Austerlitz* se impone como narración polifónica (por la cantidad de discursos que la animan), a la vez que se construye a partir de la intertextualidad, según el concepto acuñado por Bajtín, en el cual la fotografía (el álbum arbitrario, caprichoso o inexacto que el personaje acarrea y que el interlocutor reproduce sin decir cómo accedió a él) funciona como texto, por momentos, primordial y casi siempre en contrapunto con la confesión general que articula la novela.

Múltiples son las alusiones al arte fotográfico en la novela de Sebald ("El cuchitril situado detrás del laboratorio de química no se había usado en años, pero en los armarios de las paredes y los cajones había todavía varias cajas con rollos de película, una gran provisión de papel fotográfico y una mezcolanza de diversos aparatos, entre ellos una Ensign como la que más tarde tuve", por ejemplo) como así también la mención de autores relevantes como du Camp o Riefensthal, y hasta se reproduce la fotografía de un niño vestido de paje en un campo, con capa y sombrero en las manos, que parece ser —según le dice una anciana a Austerlitz— la única imagen de él cuando era niño, que quedó olvidada en un cajón y que va a servirle para hacer una disquisición acerca de su pasado, de su identidad y del bloqueo de partes de la memoria que provocan las situaciones traumáticas.

Puede caracterizarse, en gran medida, entonces, a *Austerlitz* como la narración de un sujeto que cuenta sólo con su memoria para intentar darle un sentido a su existencia, de un sujeto que, a la vez, es un mirón escéptico, un observador tenaz y desencantado, un *voyeur* que duda pero que depende de las imágenes para bucear en lo que le fue negado: la historia de su traslado a Inglaterra, proviniedo de Alemania, la reconstrucción de los últimos pasos de sus padres, la captura de un tiempo que fue estragado por la guerra y la destrucción, la búsqueda del pasado a partir del recelo que le plantea tener un apellido tan extraño y que será el acicate que orientará su búsqueda en archivos polvorientos para desenmascarar a sus padres adoptivos.

Sebald pone en tela de juicio, además y es uno de los puntos axiales de su reflexión acerca de las imágenes, las supuestas cualidades inmutables de la iconicidad. Es decir, cuestiona la potestad de lo analógico que se cree implícita en la fotografía. Austerlitz es pura "intencionalidad" al mirar sus fotos y, aun, al tomarlas –si aceptamos que ha tomado muchas de las que se muestran en el libro–, por lo cual la universalidad del objeto retratado queda supeditada a su mirada, y no es nada seguro de que esa intención preservará la energía de modo inalterable a través del tiempo. Como ejemplo, está la propia duda del personaje cuando parece haber hallado, en un viejo archivo alemán, la imagen de su madre, de la que estuvo recabando datos a través de varios países. La imagen de una mujer de más de treinta años aparece en la secuencia de una película que los nazis habían filmado. La película era un documental, con fines propagandísticos, de los archivos de las SS, en el cual se mostraba a un buen número de prisioneros en un sitio irreal, ataviados para la circunstancia. La falsificación intentaba mostrar el trato humanitario a los deportados.

Austerlitz tiene enormes deseos de que una mujer que fue capturada por la cámara en un lugar que parece una cantina, durante treinta segundos, y que verá y volverá a ver en una moviola, cuadro a cuadro, sea su madre. Lo único que le queda es acceder a una imagen. Lo analógico cumple aquí un papel preponderante, aunque la exactitud sea nula. Nadie puede asegurarle a Austerlitz que esa joven distraída que aparece en el celuloide sea su madre. Todas las deducciones, todo el estudio previo y sus más extenuantes desvelos lo han llevado a ese cuarto en penumbra donde manipula la moviola, hasta ver surgir, luego de un paneo que muestra a un anciano indiferente, a esa joven que puede ser su madre, que tanto se parece a su madre, pues la asimila a otra foto que vio y que, le juraron, era la imagen de su madre.

El olvido y la indistinción reducirán a las imágenes al mero relato de lo analógico, siempre y cuando haya objetos equivalentes a los retratados, mientras van perdiendo el relato que las diferencia, al mismo tiempo que la competencia del receptor irá reduciéndose o desaparezca. En el caso del personaje de Sebald, la encrucijada en la que se encuentra vuelve más dramática su postura: el deseo de reencuentro con su madre desaparecida, tragada por la barbarie nazi, lo lleva a aferrarse a una de las posibles imágenes que pudieron haberla reflejado. Austerlitz se encomienda, entonces, a lo analógico, a la posibilidad (edad, parecido fisonómico en base a relatos de

terceros, ropaje, etc.) que le brinda una imagen captada por los verdugos de su madre, para que la que aparezca sea la imagen de su madre real. Lo analógico (la similitud de representación de un objeto, llevado a un soporte determinado) es lo único que está fuera de duda: el personaje retratado reúne las condiciones, pero, la gran duda queda: ¿será ella? Es decir, la identidad no está garantizada, ni podrá estarlo.

No en vano Austerlitz admite estar viviendo en un mundo de fantasmas, como admitiendo cuánto de subjetivización hay en esas imágenes que lo acosan. Esos fantasmas (padre, madre) sólo pueden comparecer como una emanación de la memoria del sujeto que desea su aparición. Y lo peor, lo lacerante, tanto para el lector como para el narrador (como se vio: narrador dentro de la palabra de otro narrador) es que habrá que conformarse con un mero reflejo, con una silueta, a veces, mal dibujada o mal iluminada, y poco más. Es decir, la memoria que parece retenida en una placa fotográfica (y en los dichos y rumores de distintos personajes) es del todo vaga o altamente vulnerable. Dependerá de la exactitud, y ésta de un relato veraz, de un documento, y a la vez, demandará un receptor capaz de leerla en sus rasgos distintivos, en sus particularidades. Una fotografía sería, entonces, una imagen inestable, a pesar del amplio margen de especificidad que parece poseer. Peor aún, cuando ni siquiera el receptor está seguro de que lo que ve es lo que fue, de que el retratado sea, en verdad, el objeto de su búsqueda.

Habría que agregar que el personaje central (Austerlitz) es un erudito que transcorre sus días en distintos sitios de exploración del conocimiento y de la memoria: museos, observatorios, bibliotecas, archivos, dependencias catastrales, etc. Y que, en su propia casa, permanece largas horas en una habitación sin ventanas cuyas paredes están cubiertas de libros, manuscritos y apuntes. A pesar de que su atención está centrada en el estudio de la arquitectura centroeuropea, su competencia en diversos temas es asombrosa y su afán de documentación digno de un arqueólogo. Porque, en definitiva, Austerlitz es un memorialista que busca en los vestigios aquello que fue. Las fotografías que enhebran el relato y que constituyen, a pesar de la inexactitud, la mirada posible hacia ese pasado, contribuyen a su necesidad de orden y, a la vez, a la emisión de un sentido a su propia historia, datada con imágenes que parecen constatar lo que dice y que simulan ser verdaderas. Según el interlocutor sin nombre que asiste a las peroratas del personaje, Austerlitz dijo, haciendo referencia a una estación de tren: "podría alojarme allí siempre que

quisiera, y estudiar las fotos en blanco y negro, que serían lo único que quedaría de (mi) vida".

Íconos inexactos, acumulados durante años, que no son la verdad sino un reflejo, no siempre legibles y cada día menos interpretables, parecen ser la última actividad de Austerlitz, y, de algún modo, su legado. Fotografías que hizo en largos periplos de exploración urbana, fotografías recogidas en catálogos, en anticuarios, en archivos, filmaciones de una comunidad judía hechas por los nazis, que muestran a los que iban a desaparecer, documentados para falsear la realidad, álbumes de lo que, en definitiva, se perderá, fantasmas. Austerlitz es el albacea de la memoria y carga con los jirones de esa memoria: las fotografías serían la única garantía, aun reducidas al mero campo de lo analógico, de que las cosas fueron de una determinada manera y que pueden hacer vagar sus reflejos en un universo que les garantice la memoria eterna, aunque arbitraria. O dicho con las propias palabras de Austerlitz: "Si, por ejemplo, en mis paseos por la ciudad, miro en alguna parte uno de esos patios tranquilos en los que, desde decenios, nada ha cambiado, siento casi físicamente cómo la corriente del tiempo se desacelera en el campo de gravitación de las cosas olvidadas".

ARTÍCULO: *alfredo alonso (1915-1999), fotógrafo*
benjaminiano
POR: *horacio tarcus*

ojos crueles ► N.º 2

► 83

Lo conocí a mediados de 1982 cuando revisó de arriba a abajo la Librería del Humanista, uno de mis tantos emprendimientos librescos. Seleccionó una pila de libros, pagó sin pedir descuento y ofreció, para futuras visitas, establecer canjes por otros libros de cultura marxista. Alto, serio, siempre llevaba un impermeable blanco y un sombrero, también blanco e impermeable. Hombre de pocas palabras, dijo —por toda seña— llamarse Alonso.

A los pocos días recibí un mensaje telefónico: "¿Le dice algo el nombre de Alonso?". No tardé en recordarlo, a pesar de la forma de anunciarse un poco desconcertante, propia, más bien, de un personaje de Raymond Chandler. Es que, como todo viejo trotskista, como toda figura forjada en la fragua del bolchevismo, Alonso tenía mucho de las formas del conspirador, del estilo seco, distante y reser-

vado del agente secreto. Hablaba incluso brevemente, como escupiendo las palabras, moviendo apenas los labios y mirando para otro lado, como si hubiese querido despistar cualquier seguimiento de un servicio de inteligencia o de un agente stalinista.

Y volvió con sus libros para canjear. Entre aquellos tesoros bibliográficos —estábamos todavía bajo el clima sofocante de la dictadura militar— recuerdo la edición francesa de Rieder de *Mi vida*, de Trotsky, en tres volúmenes. Sus propuestas de intercambio eran sorprendentemente desventajosas para él. Después comprendí que Alonso era un marxista que vivía más allá de la ley (del valor), que sus canjes formaban parte de una estrategia de difusión de la mejor cultura política entre los jóvenes, un legado generoso aunque disfrazado de celo y severidad.

Mis interminables pedidos de bibliografía socialista fueron atendidos por él, de modo generoso pero cauteloso. Algunos caían en su *Índex* bolchevista. Cuando le pedí, por ejemplo, *Nuestras tareas políticas*, la crítica más cáustica al leninismo que elaborara el joven Trotsky, me dijo, brevemente: "¿Para qué lo quiere? ¿No sabe que Trotsky, desde que ingresó al Partido Bolchevique, abjuró de él y nunca quiso reeditararlo?". Y cambió abruptamente de tema, según su costumbre. Pero en su visita siguiente a la librería dejó sobre el mostrador, casi al descuido, el ejemplar que yo tanto buscaba diciéndome apenas: "Tenga cuidado con lo que hace con él" y enseguida cambió de tema: "Escuchemé, Tarcus: ¿qué le parece el texto de Deutscher sobre Lukács? ¿Lo conoce?".

Alfredo Alonso había egresado con el título de contador de la Facultad de Ciencias Económicas de la UBA, pero en el fondo era el clásico autodidacta de la cultura de izquierdas argentina, leía política y ficción en varios idiomas, tenía una increíble versación histórica y literaria, y se apasionaba por las artes plásticas, aunque su perspectiva era la de un marxista clásico. Desdeñaba como decadentes ciertas experiencias vanguardistas, o recelaba, sin desconocerlas, perspectivas como las del psicoanálisis o el feminismo. Cierta vez le ofrecí un folleto de feminismo socialista; ante su reticencia, esgrimí, como argumento de venta: "Llévelo, Alonso, si no le interesa a usted, puede leerlo su señora". Sólo me dijo, mirando hacia otro lado mientras se ponía el folleto bajo el brazo, sacaba la billetera y me entregaba el dinero: "Eso es, precisamente, lo que quiero evitar".

Sólo después de muchos años aceptó, a regañadientes, hablar de su propia historia. Sus inquietudes políticas habían nacido en los años de estudiante en el comercial Hipólito Vieytes. Comenzaba la

* Texto y fotos
publicadas en el
CD-Rom de las III
Jornadas de Fotografía
y Sociedad, Facultad
de Ciencias Sociales,
UBA, 2003.

El diario *El Mundo* estaba vinculado al Partido Revolucionario de los Trabajadores; *Militancia* y *El Descamisado* eran publicaciones ligadas al Peronismo Revolucionario.

1974.



1973.



1973.



No Transar, periódico de Vanguardia Comunista. 1973 o 1974.



década de 1930 cuando *La Madre*, la novela de Máximo Gorki, fue para él la puerta que le abrió todo un mundo literario y político. Uno de sus compañeros de colegio lo vinculó a un tío, José Paniale, que venía de una intensa experiencia izquierdista: el anarquismo juvenil, el entusiasmo con la Revolución Rusa de 1917, la Reforma Universitaria de 1918, el grupo estudiantil de izquierda extraparlamentaria "Insurrexit" (1920-1921), el ingreso en 1923 al Partido Comunista, la ruptura en 1926 con la fracción "chispista" —así llamada porque editaban el periódico *La Chispa*— y luego la emergencia de los grupúsculos trotskistas en los años de 1930.¹ Del encuentro de Paniale con Alonso, una generación menor, nace un grupo de estudio del marxismo que poco después se convierte en editorial y luego en revista. Alonso y Paniale crean en 1934 la Editorial Avance, que publica el folleto "El sindicalismo" del marxista Daniel de León, y dos novelas: *Fontamara*, del italiano Ignacio Silone, y *Huasipungo* del ecuatoriano Jorge Icaza. Con la activa participación del activista sindical Pedro Milesi, editan los cinco números de la revista teórico-política *Inicial* (1938-1939), pero cuando Milesi alienta su transformación en periódico político, Alonso y Paniale se alejan: entienden que las querellas entre los grupúsculos trotskistas son inconducentes y que la tarea de la época era político-educativa y no político-organizativa. El lema de su revista fue: "El hombre que en tiempos inciertos tiene el espíritu incierto, multiplica el mal y lo agrava cada vez más. Pero aquel que mantiene una idea firmemente, hace un mundo nuevo" (Goethe). Publicaron allí algunos de los mejores artículos de Trotsky y de la prensa trotskista internacional de aquellos años aciagos de la derrota española y los prolegómenos de la guerra mundial, estudios y documentos sobre la URSS, la guerra civil española, etc.

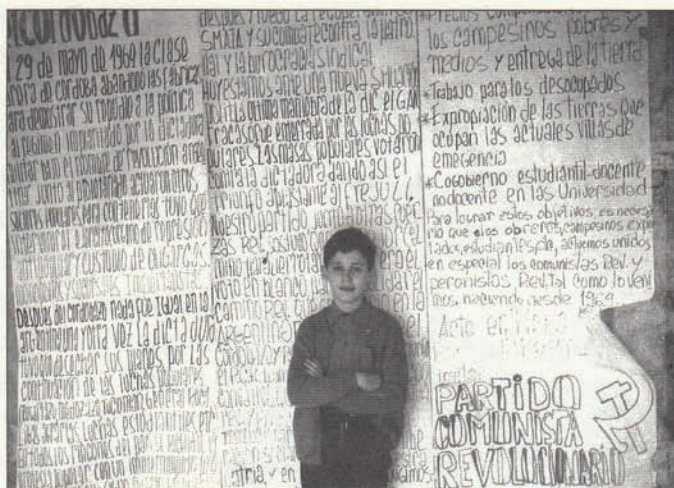
En los primeros años de la década de 1940, para entonces con el sello *Octubre*, publican un folleto de Trotsky ("En defensa de la URSS", 1941), la primera traducción del alemán de una versión parcial de la *Ideología alemana* y los 8 fascículos mensuales de *Cuadernos marxistas* (1943), que reúnen textos breves de los clásicos del socialismo con vista a la formación de los jóvenes.

El archivo como sublimación de la política

El panorama de la posguerra es poco favorable a los grupos trotskistas, tanto a nivel internacional como local. A nivel mundial, la URSS sale fortalecida de la guerra. A nivel local, emergió el peronismo, incomprendible para esa generación. Si bien el grupo se sigue reuniendo, la acción pública languidece. Alonso, por su parte, siguió con

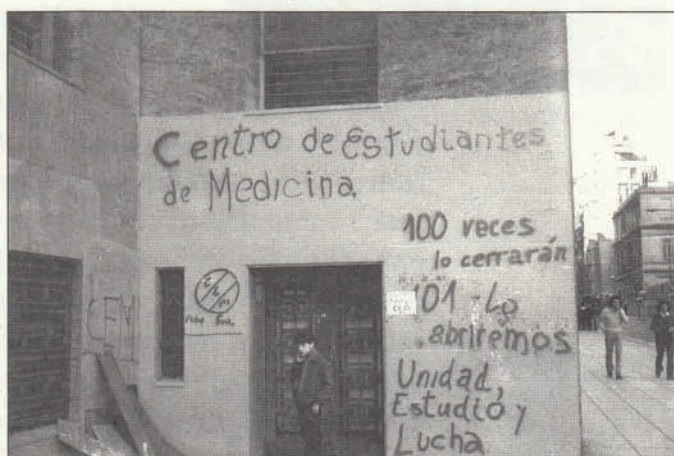
1. Me ocupé del itinerario de este grupo en: Horacio Tarcus, "Historia de una pasión revolucionaria. Mika Feldmann e Hipólito Etchebehre, de la Reforma Universitaria a la Guerra Civil Española", en *El Rodaballo* N° 1112, Buenos Aires, primavera-verano 2000, pp. 39-51.

Convocatoria al
acto por el
aniversario del
Cordobazo por
parte de la rama
universitaria del
Partido Comunista
Revolucionario.
1973 o 1974.



Solidaridad
estudiantil con el
sindicato clasista
de mecánicos
SMATA de
Córdoba. FAUDI:
Frente de
Agrupaciones
Universitarias de
Izquierda,
perteneciente al
Partido Comunista
Revolucionario.
1973.

Facultad de
Medicina de la
Universidad de
Buenos Aires,
esquina de Pte.
José E. Uriburu y
Paraguay. 1973.



Pintada en alusión del golpe militar de septiembre de 1973 en Chile, en un edificio perteneciente a la Universidad de Buenos Aires, situado en la esquina de Pte. José E. Uriburu y Paraguay. 1973.



atención los acontecimientos políticos del país y del mundo, leyendo los periódicos de todo el arco político radicalizado. Trocó entonces una vocación política (que por otra parte nunca había desplegado plenamente), por una vocación de archivista. Esto es: si no podía desafiar la barbarie del capitalismo moderno, con sus crisis y sus guerras, al menos podía documentarla. Y si el movimiento obrero moderno no emprendía un camino lineal hacia su autoemancipación, enfrentando tanto al poder burgués como al stalinista, al menos podía reunir los testimonios de sus luchas y sus ilusiones, de sus avances y retrocesos. Cuando emergiera una nueva generación de revolucionarios, esos documentos iban a ser un auténtico legado.

Es así que Alonso se abocó a reunir pacientemente miles de libros y folletos que documentaban la cultura política de las izquierdas, desde el anarquismo a la nueva izquierda, pasando por el socialismo, el comunismo y el trotskismo. Se trataba de obras históricas, políticas, teóricas, de economía política, y también de arte político, humor político, grabado y fotografía. Pero además reunió periódicos y revistas de las izquierdas. Lo más notable fue la voluntad de documentar no sólo aquellas dimensiones más duraderas de una cultura —como una obra teórica o histórica— sino aquellos testimonios por definición efímeros, como el volante y el afiche político. Sin embargo, Alonso descubrió en determinado momento que no bastaba con recoger los testimonios gráficos en actos políticos, manifestaciones, marchas de las izquierdas: no siempre podía encontrarse a tiempo un grupo pegando afiches para solicitarle uno. Además, ¿cómo registrar las pintadas, los múltiples *graffiti* que se superponen en una pared o en un monumento de la Plaza del Congreso o de la Plaza de Mayo, con esas fórmulas que definen tan agudamente una coyuntura política, pero que muchas veces son blanqueadas al día siguiente de una concentración política? Y, finalmente, ¿cómo dejar testimonio de la manifestación misma, del curso de una marcha, de su momento de apogeo, del de su disolución, cuando los diarios a menudo apenas las registra, o bien las capta con una mirada tan exterior? Es aquí cuando el archivista devino fotógrafo, un fotógrafo documentalista. Es así que Alonso adquirió una cámara alemana Agfa con un juego de tres lentes, y se dedicó, durante más de veinte años —veinte años claves de la vida política argentina— a fotografiar minuciosamente diversos aspectos de las manifestaciones de las izquierdas o del movimiento de derechos humanos (en los años más duros, todos los jueves, infaltable y discretamente, Alonso acompañó a las Madres en su ronda por la Plaza de Mayo).

El legado

Cuando en 1997 le anuncié el proyecto del CeDInCI² se entusiasmó, siempre dentro de su estilo cauto. Nuestro centro sería el destino natural para los libros, revistas, periódicos, volantes y afiches que había reunido y atesorado durante décadas. Pero Alonso no era amigo de grandes arrebatos. A poco de inaugurado nuestro local, entonces en la calle Sarmiento, en el barrio de Abasto, nos llamó por teléfono ("Digamé Tarcus, ¿todavía existe ese Centro que había fundado?") y nos avisó, simplemente, que nos esperaba en su casa el día siguiente, a las dos de la tarde, para cargar con innumerables cajas una camioneta que ya tenía contratada.

Allí me encontré con la sorpresa que entre los materiales que había dispuesto para nosotros, había cerca de un millar de fotografías que había tomado entre fines de los años de 1960 hasta principios de la década de 1990, registros que hoy constituyen un testimonio elocuente de la vida de la izquierda argentina durante más dos décadas. Gracias a la constancia y la voluntad de documentar de este fotógrafo *amateur*, hoy disponemos imágenes únicas de manifestaciones históricas: aquella de denuncia a la masacre de los presos de Trelew, o la de repudio al golpe militar en Chile, o aquella del 1º de Mayo de 1974 cuando la columna de Montoneros se retiró de la Plaza de Mayo, o las marchas del movimiento de derechos humanos de la década de 1980... Alonso registra a veces grupos de hombres y mujeres marchando, otras veces multitudes; en algunos casos la Plaza del Congreso repleta de estudiantes, en otras la misma Plaza vacía, horas después, tras la desconcentración, cuando todavía están frescas y pueden leerse las innumerables pintadas: consignas y siglas por las que habla toda una época histórica. Cuando ve un grupo pegando un afiche, Alonso se acerca y solicita uno. Si el grupo ya partió y todavía puede despegarse, lo despega. Y si esto es imposible, lo fotografía. Alonso —que aunque no lo sabe, es un coleccionista benjaminiano— está imbuido de la idea de que el peligro amenaza al patrimonio de la tradición, y trabaja incansablemente para fijar lo efímero: la pintada que será quizás blanqueada en horas; el afiche político, que enseguida será tapado por otros...

Alonso no es un periodista gráfico, ni siquiera un periodista gráfico de izquierdas que simpatiza con la multitud. Alonso fotografía la multitud desde dentro de la multitud. La suya no es tampoco una foto de autor, jamás hubiese siquiera imaginado "firmar" una foto. Pareciera que su mirada se confunde con las infinitas miradas de la multitud, que su nombre se pierde en la multitud como se pierden

² Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina, donde se encuentra el legado de Alfredo Alonso. Los interesados pueden dirigirse a: informes@cedinci.org o consultar la página web en www.cedinci.org

Pintada de la JUP (Juventud Universitaria Peronista). 1973 o 1974.



Plaza Congreso.
Buenos Aires. 1973.

Propuesta del Partido Socialista de los Trabajadores para las elecciones presidenciales de septiembre. Agustín Tosco, secretario general de Sindicato de Luz y Fuerza de Córdoba, y Armando Jaime, de la CGT de Salta, no aceptaron las candidaturas.
1973.



ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo), brazo armado del PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores).
1973.



los miles de rostros. Hay, sin embargo, una marca personal y una constante en muchas de sus fotos: un niño en primer plano. Es su hijo Enrique que posa estoicamente sabiendo que es la coartada que usa su padre para fotografiar, con mayor discreción, una pared salpicada de *graffiti* o una columna en marcha (nada nos impide pensar que la política fue también para este militante una coartada para fotografiar discretamente a su hijo, sorteando así el rito pequeñoburgués del album familiar).

Inmediatamente, todo este acervo comenzó a ser muy consultado por los lectores que llegaban al CeDInCI. En reconocimiento, en 1998, decidimos nombrarlo socio honorario. Sin previo aviso, le envié por correo una publicación donde se incluía su nombre junto al de Osvaldo Bayer, David Viñas y otros amigos del Centro, figuras públicas de mayor reconocimiento. Me llamó al día siguiente y me dijo, sin siquiera un "hola": "Tarcus, escuché: ¿no le parece excesivo?". Y sin esperar respuesta, me pidió que vuelva a pasar por su casa, para recoger otra tanda de donación. Murió pocos meses después, sin sospechar que sus fotos serían recogidas en varios libros, ni imaginar que algún día pudieran ser motivo de una exposición. Otro hecho inconcebible para este militante que cultivó con pertinacia el anonimato: hoy una sala del CeDInCI, que contiene gran parte de su biblioteca marxista, lleva su nombre.

Por su hijo Enrique, el chico de las fotos, supe que había nacido en Buenos Aires un 21 de diciembre de 1915 y que había fallecido en esta misma ciudad un 10 de febrero de 1999.

94

SECCION: *reportaje*

REPORTAJE A:

humberto ríos

POR:

eduardo garaglia,

mariano

mestman y

silvia perez

fernández

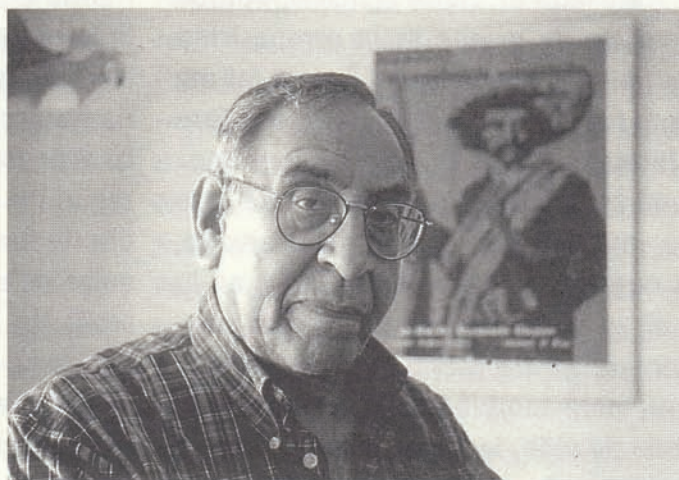
FOTOS:

silvia perez

fernández y

colección de

humberto ríos



Como venían ustedes, y voy a ser jurado en el Festival de Cine de Mar del Plata, esta mañana justamente estaba pensando... la exposición de los fotógrafos de *La Nación* tiene excelentes fotos... El tema es que no hay una teoría. ¿A qué llamamos teoría? Hay que distinguir entre lo que sería la teoría de la fotografía -que es más matemática-, la teoría en cuanto a técnica y una tercera, más singular, que es la que a mí me interesa mucho más. ¿Qué pasa con los trabajos de los jóvenes que yo veo? Quedan en un tema. El tema es el argumento, la trama; de costadito está la fotografía, mucho más de costadito, la música y muchísimo más de costadito que todo, la estructura. ¿Qué pasa con la fotografía? Pueden llegar a tener una visión rápida, veloz de lo que es la composición, se acostumbran a eso. También hace falta un cierto ejercicio, porque el ejercicio de lo que es la composición visual, al hombre le lleva años; a mí me llevó muchos años de estudiarlo con Cartier (Bresson); años, hasta que uno llega a dominar un golpe de vista. Y otra cosa es lo que subyace como texto larvado, pero que existe en la fotografía, es en lo que no se pone atención. Un rostro puede contar historias, sentimientos o sensaciones, pero también puede contar una historia de vida, la historia de un país, la historia social, el mundo psicológico, el mundo antropológico. Cuando yo cuento

la historia de un terrón, para ustedes ¿qué significa un terrón de azúcar? Además de endulzar, ¿qué más? ¿Qué es lo que encierra dentro de la savia, de la nervadura, el azúcar? ¿Qué es lo que tiene? Piénsenlo. Piensen que esa es la historia de la esclavitud. Si ustedes no lo relacionan con la esclavitud siguen siendo personajes aislados del contexto total, y ustedes no pueden estar aislados porque sus ojos, como artistas, tienen que concentrar, ver y atrapar los elementos diversos que pueden contar la segunda historia, la historia subyacente, que no solamente está sino que dice en los distintos personajes, hay un cómo lo dice, en qué silencio lo dice, en qué altura de la partitura musical, del sonido, está. Esto es simplemente un ejercicio continuo. Es difícil pensar en niveles de experiencia en los que no se llegue a dominar todo eso o, por lo menos, a intuirlo. Con la visión que Salgado presenta hay historia y mucho más que eso. Porque el blanco y negro... según qué blanco y negro, según qué relación de contraste haya, dónde fuerza la expresión, dónde la singulariza, en el sentido de "esto tiene grises". No tiene grises el expresionismo, donde la violencia sacude. Estuve en noviembre en Berlín, viendo el Museo del Cine, que es una belleza, y me detuve todo un día en una sala expresionista, porque amén de lo conocido, lo que no co-

nocemos tiene una fuerza... Me preguntaba ¿cómo es posible que todavía se desconozca o por lo menos se juegue con la estructura del cine expresionista por cine policial solamente, cuando tiene toda una trama anímica que es de una fortaleza alucinante? Esa es la palabra: *alucinante*. Entonces: ¿murió el blanco y negro? ¿Qué pasa con el blanco y negro y el color?

Justamente, esa era una de las preguntas.

¿Qué pasa con eso? El color hay que bajarlo, todavía sigue siendo virgen, sigue siendo primitivo. ¡Rojo! ¡Azul! ¡Amarillo! ¡Verde! Es alucinante el color, alucinante el cinerama. Pero ¿qué pasa con lo que está en el medio, ese tejido que existe, que está latente y que no surge? Que está sin revelar el material, que está ahí, subyacente y todavía no aparece nada. Esa es la sensación que uno tiene cuando piensa. El blanco y negro dio mucho, sigue dando, y al color le falta todavía mucho trecho para llegar a ser lo que es el blanco y negro.

**¿Cómo se vincula usted con la fotografía?
¿Por su relación con el cine?**

Ahí está la diferencia: lo fundamental es pensar qué pasa con el movimiento estático. Estoy hablando de movimiento estático cuando me refiero a esas formas vir-

tuales del movimiento: Altamira, por ejemplo, el expresionismo es un movimiento estático. De algún modo tiene fuerza, pero ¿por qué tiene fuerza? Digamos que por un lado está el tema que va conduciendo y por el otro está la forma que va sosteniendo ese pensamiento. En el caso del expresionismo están las formas agonizadas, las formas extremas, las deformaciones. ¿Y qué pasa con una fotografía plana? Si no se tiene en cuenta que la trama está subyacente, que no está saliéndole arriba, si no se trae lo latente, se está trayendo la sensación de que es una ilustración. Cuando digo ilustración, no lo digo en forma peyorativa; hay hermosísimas ilustraciones. Hablo del nivel en el cual se proyecta una idea. Una idea que se proyecta en una ilustración, tiene un determinado techo. La idea que se proyecta desde un nivel en cuanto expresión anímica, sensorial, de olfato y de gusto, de paladar inclusive, sobre todo y fundamentalmente la sensación en el sentido del corazón; cuando se proyecta a ese nivel, se exige mucho más. Hay bocetos, muchos, que difícilmente llegan al cenit. Pero ¿quién llega? Cartier-Bresson, que hace años que lo ha hecho; Salgado, excelente alumno de Cartier-Bresson. Y no solamente porque sea de Francia, sino porque el uso de la trama, el uso de la imagen, el uso del ojo, cuando el ojo percibe, todo va en fracciones de tiempo tan

veloz, que hace falta un sentimiento, que quien lo hace sienta dominio del tiempo. Cuando hablo de dominio del tiempo, hablo de músicos, de bailarines, del teatro, incluso de la lectura. Cuando hablo del tiempo hablo del manejo de los espacios, en donde lo ausente es lo más rico. Cuando hablo de espacios vacíos en la foto, hablo de lo que uno instala en ese vacío, la sensación que surgió a partir del elemento dentro de la fotografía que me está indicando que ese espacio fue.

En composición, el vacío es tan sólido como la masa, solamente que la sensación de vacío la tiene que llenar uno y eso es lo que pasa con la expresión, con el manejo del tiempo y del espacio. Son formas artísticas elevadas. En la música Mozart lo hace. La sensación que el vacío es justo vacío, es una especie de fuga visual, de fuga sentimental, de sentimiento. Cuando uno ve la fotografía de Cartier-Bresson, ve el instante, ve el momento de aquella velocidad del tiempo, el ejercicio en el cual el mundo está atrapado en un segundo. Después viene el laboratorio, el trabajo, blanco y negro, revelado, todo aquello que enriquece más lo que ya está. Lo mismo que Salgado, para hablar de gente que conocemos todos, porque podríamos hablar también de americanos. Tengo un video de una reportera americana, de la que no recuerdo el nombre, pero cuyas fotografías son de una inten-

sidad, como diría... historian un poco; un tema en la fotografía no es una idea, un tema es una serie de ideas alrededor de.

¿Se refiere a Margaret Bourke White?

Sí, claro. Eso es lo que enriquece el universo, ya no hablo de esa imagen, de esa puntualidad, hablo del universo. Uno posee y uno va por la calle desparramando un universo, porque uno tiene consigo una historia, y esa historia de algún modo se va irradiando. No es lo mismo verlo caminar a Cartier-Bresson y verlo únicamente como persona humana, a verlo como esa persona que encarna aquello, es decir, tiene una historia que está alrededor de él y lo lleva. Y ese universo es lo que de algún modo hace que el fotógrafo pueda llegar a sus seres cuando el dominio de la técnica hace que se la pueda olvidar, cuando la técnica ya no importa. Cuando ya no importa si de pronto salió mal o fuera de foco. Yo recuerdo una anécdota que me contó una vez Santiago Álvarez, que es un documentalista cubano, camarógrafo y fotógrafo, que murió en 1997. Una imagen de una filmación de Vietnam había salido mal. Cuando la vieron en la moviola, en la edición, el fotógrafo Iván Napoli junto con Santiago, aquel dijo: "vamos a sacarla porque salió mal". La respuesta fue: "nunca voy a sacar esa imagen, porque esa imagen está velada porque hay al-

guien atrás que está llorando, esa imagen se queda". Y se quedó. Esa es la historia: el alguien que está atrás, el portador de ideas, el portador de rostro, el portador de la acción. La fotografía es eso, universos puestos en una placa, placa de vidrio hace años, de bromuro hace poco y ahora con la digital. La desventaja es que la digital brilla mucho, igual que el cine color. Es como esas bandas militares que brillan mucho y no suenan nada.

¿En la época en que usted estudiaba en el IDHEC (Institute des Hautes Études Cinématographiques), en París, había una formación particular en fotografía?

Sí, a tal punto que los docentes que enseñaban fotografía eran Agnès Varda, también su hermano, y Christian Cloquet, director de fotografía de varias películas de Andrej Zurawsky. Varda ponía atención singular en la fotografía, sobre todo en la blanco y negro. Cloquet significaba el desplazamiento de los personajes en la continuidad de la luz, las zonas que deben provocar una sensación para que todas las zonas tengan su respuesta.

En el caso de Agnès, su mundo, el universo, es el lugar donde puede proyectar los temas de su gran idea. Y esa es *La Rue Modfar*. Es una película que hizo sobre sus vecinos. La fotografía es de una delicadeza... hermosísima. Igual que Ruspoli, el italiano. En *Los condenados de la*

tierra, con la cual él definió su visión, hay... ¿como diría?... unas arrugas seculares en el rostro que hacen que ese más allá de la fotografía quede expresado en la captación de esos rostros, o como Aldo Graziati, el fotógrafo de *La terra trema*.

Estoy hablando mucho de la imagen en blanco y negro, lo que sigue siendo para mí la quintaesencia. Cuando uno piensa qué es lo que vino a hacer el color en la imagen, no en la pintura, que ya de por sí es color, sino en la fotografía, que de por sí era blanco y negro; que nació, se desarrolló, nos proyectó al mundo, al universo, vimos el universo en blanco y negro. No con una concepción psicológica del color, de "el mundo tiene color", la luz a través del prisma con los siete colores... no, ni siquiera es cuestión de química o técnica. Simplemente porque vino a atrapar un mercado con la proyección del color como forma de atracción para el público que llenaba las salas. Cuando el blanco y negro se suponía que había muerto, vino el color a atrapar más público. Cuando el cine mudo se había supuestamente muerto, vino el sonido a atrapar más gente.

El color ¿qué es? Sigue siendo como muy infantil. Cuando uno ve technicolor, cuando uno ve *Lo que el viento se llevó*, la matriz sigue perfecta hasta hoy, guardada en el museo, sigue viniendo con mucho color. Cuando no se usaba el tech-

nicolor, se usaba el Ferrania, todas las copias están azules, violetas, se murió el color. ¿Qué pasa, entonces, con el color? Es un drama como se pierden las imágenes en el caso del cine con el color, incluso con las fotos. Van perdiendo textura, color, pigmentación, se están muriendo. El blanco y negro va a morir, pero se pone tan viejo como el espíritu, se pone sepiada, se pone cálido, tierno, se pone en una dimensión del espacio que uno no maneja. Uno nunca lo maneja como tiempo. Y es eso una imagen sepiada... una imagen que implica memoria profunda. Bien, trabajando hoy el blanco y negro y el color, sigo sosteniendo que el blanco y negro sigue siendo lo más descarnado. Empiezo de nuevo: ¿qué es una película? o ¿qué es una construcción artística, cualquiera sea? Apenas puede ser el reflejo de la conciencia humana, sea el cine, el teatro, la música, pero en el caso del cine es lo más cercano a la conciencia porque tiene muchísimos elementos, el movimiento... entre ellos está la imagen. Si uno observa la obra, que no es la realidad; si uno llega a entender lo fundamental (que esa obra es un tratamiento sobre la imagen de la realidad), uno puede hacer lo que quiera, solamente que respetando un poco lo que sería el origen del discurso: qué es lo que voy a contar, qué es lo que voy a decir, a quién se lo estoy diciendo. Si eso es así, el color o el

blanco y negro tienen una importancia capital, sigue prevaleciendo lo que sería la imagen onírica, el sueño que uno siempre tuvo. Los sueños no tienen color. Los sueños tienen apenas matiz y entonces lo que uno está proyectando son imágenes que surgen de lo más profundo del sentimiento humano, y el blanco y negro permite jugar a extremos nunca vistos, nunca sentidos, con todo lo que es el universo de la comunicación visual, en la trama, en la composición, en el color, en los matices, en la intensidad de los blancos, de los grises, de los negros, el volumen del vacío. En blanco y negro, un vacío con un filtro que está degradando el fondo, da la sensación de un vacío surrealista, a la manera de Dalí. Entonces, la proyección que uno tiene frente a la imagen, es una fuga, es un elemento musical, como lo es la nota, el detalle, el acento. Si uno puede llegar a conjugar los dispares elementos que pertenecen a dispares historias del arte, a dispares disciplinas, uno puede llegar a conjugar la coordinación audiovisual, la imagen y el sonido. Tiene que tener esos elementos como composición intrínseca con la que guarde un equilibrio de lo que es la forma, el tema, el ritmo, el tiempo; ahí se llega a la obra de arte. No solamente porque se puede construir una muy linda historia: Por ejemplo, las historias que cuentan las películas japonesas no son

historias a la manera occidental. Pertenecen a un universo que nos va llegando de a gotitas, nos vamos acostumbrando y nos enriquece. Las imágenes de Buenos Aires, miles, que hemos visto toda la vida, son casi todas las mismas. Cuando aparezca una persona que mire a Buenos Aires diferente, veremos a Buenos Aires diferente.

Por lo que usted comentaba, la fotografía de Cartier-Bresson influía mucho en el IDHEC. Pero al mismo tiempo está habiendo otros planteos en Estados Unidos que cuestionan "el instante preciso" y que comienzan con el suizo Robert Frank, en los que se sostiene que la fotografía debe bucear, justamente, en el intersticio que hay entre los instantes precisos. Este planteo, ¿llega a Francia? Hay escuelas. La de Francia, especialmente es la escuela del reportaje rápido: Raymond Depardon es un fotógrafo de reportajes, que no es el caso de los americanos, en donde el reportaje no tiene tanta importancia en cuanto a calidad. En Francia, sí, la calidad está sumamente cuidada. Los norteamericanos, la fotografía de *Times*, de *Life*, son buenas fotografías... Yo tengo un librito sumamente hermoso que se llama *La aventura del hombre*, que editó hace años *Times*, donde están las fotografías de todos los norteamericanos, lo alucinante de un

mundo como el americano, alucinante no en términos de ciencia ficción, sino alucinante en cuanto a la carga visual de un mundo que choca, una cultura que no tiene respeto *de*. El uso, los tiempos con los que se manejaban Bresson y Salgado, que es otro elemento de la cultura francesa, por más que sea brasileño, como también de Agnès Varda y de Pierre L'Homme, como también de Zurawsky, que era director de cine y fotógrafo además (e hizo conmigo la carrera de iluminación, fotografía y dirección), es diferente. Son diversos de la cultura corriente, el uso de los espacios, los blanco y negro, alguno trabajaba con filtros, porque lo negro es negro, el verde es blanco, el azul es blanco, entonces da la sensación de que esos espacios, esos intersticios están ocupando una carga emocional, una carga anecdótica, que en realidad se aleja de lo real, se traslada, se instala en una sensación de espacio temporal y este alejamiento de la realidad hace que de pronto esa cultura, con menos grises que la de los americanos, sea más rica en la proyección de una idea. En el caso de los americanos es mucho más reportaje cotidiano que proyección de ideas. Esa es la diferencia de una cultura visual y la otra.

Tanto en el reportaje que le hizo Mariano (Mestman) hace diez años, como en la charla que dio en el Malba la noche

de la proyección de la película sobre el Cordobazo, usted habla sobre una "generación tapón" que se dedicó a otra cosa, y el resurgir de ciertas temáticas en jóvenes que hacen cine y video actualmente. ¿Puede desarrollar esta idea?

Si uno se pone a hacer autocrítica, cosa que uno tiene por norma para poder seguir respetándose, lo que de algún modo significaba la "generación tapón", es una generación que estaba tratando de ser alguien o algo en un espacio no propio y pararse como tales, como nuevos, como ebullición a partir de un espacio que no es propio pero que se quiere apropiarse. La generación que venía atrás y que de algún modo se cayó y que volvió a resurgir en otros (algunos de esos vienen de allá lejos y otros se han asimilado a lo nuevo o a lo viejo), como rescate de la memoria, hace que de pronto esa "generación tapón" también tenga su sentido. ¿Qué quiero decir con esto? Hoy estaba viendo los videos para Mar del Plata y me obligan a pensar más que a juzgar si está bien o está mal, si está bueno o está malo, me obligan a pensar qué sucede o qué sucedió como para que haya pasado un tembladeral que ha lavado cabezas y hayan empezado a surgir algunos que comenzaron a cuestionar ese pasado de lavado de cabezas... mediante el pretexto de la estética, que viene a ser la moneda de cambio, la moneda que se usaba en los tiem-

pos de la resistencia, una moneda cobertura, de urgencia. No había tanta preparación para la proyección de un universo a partir no de tal tema sino de la imagen, a pesar de que en algunos casos sí. La retoma de aquellos temas por parte de las generaciones posteriores y las que vendrán, indican de algún modo que hay una revisión también de la "generación tapón" frente a lo que sucedió y hay una idea de retomar con otros elementos aquello que se abandonó, digo bien, mediante forzadas cuestiones estéticas. ¿Qué pasa? Es decir, ¿qué pasa que empieza a haber otro divorcio frente a la realidad, un divorcio en el que lo temático no tiene porqué ser la realidad, lo esencialmente social, lo esencialmente político. Puede ser una situación de conflicto.

También está la masividad y una invasión tecnológica. Los ves por todos lados y ves cómo trabajan la imagen, hay cierta displicencia, liviandad. Con esto no quiero decir que tengan que estar sentados, pensando. Es la nueva manera que adopta la forma artística. Cuando yo pienso que una sinfonía de Schubert no es liviana, que costó esfuerzo, y veo esta especie de jolgorio, que no califico ni descalifico, después veremos la obra, me da la impresión de que el arte está pasando por momentos de cierta trivialidad: digo cine, digo música, no tanto el teatro, quizá algo de eso en la literatura.

Humberto Ríos junto a Francois Truffaut. 1959. Colección H. Ríos.



El cine de pronto se ha convertido en algo muy fácil de hacer, y si es fácil hacerlo y si es fácil llegar a transmitir ideas, quiere decir hemos tenido una generación sufrida al pedo...

¿Usted ve una dimensión lúdica que es un objetivo en sí mismo? ¿Ésta estaría ayudada por la tecnología? Porque podría hacerse un paralelo, tal vez insano, entre fotografía digital y video.

Claro, claro, exactamente. De algún modo, a los jóvenes que antes sufríamos enormidades para poder llegar a filmar un metro de celuloide, hoy nos cuesta 15 mangos hacer un cassette: lo metemos, enchufamos y filmamos. No sé si eso es malo, realmente no sé si lo es, no sé si es bueno haber sufrido como se sufrió antes. Pero ojalá que lo que uno pueda ver de acá en adelante en lo digital se equipare a lo anterior. Todavía no he visto ninguna imagen dentro del color que tenga esa proyección tan feroz, tan fuerte que tiene el blanco y negro de Orson Welles, no porque él fuera fotógrafo, sino porque se metió en un mundo, lo puso en marcha. No porque ninguno haya hecho *Citizen Kane* sino porque ni siquiera han hecho *Semilla del mal*, que es un policial, un *thriller* comercial.

En su experiencia, por ejemplo en el mediometraje *Faena*, ese trabajo del mata-

dero que era una alusión a la ciudad, o en otras películas como *Eloy*, ¿qué lugar tenía la fotografía, cómo pensaba usted en ese momento la imagen?

Tuvimos una larguísima discusión con Tito Aronovich cuando hicimos *Faena*. Él quería llevarse el estudio completo. "Si tuvieras un solo farol sería ideal". No: me llevó tres, con bronca, con rabia, con enojo, porque quería exponerse. No estaba en artista, en alguien que iba a proyectar una idea. Cuando ganó los premios que ganó con la fotografía era porque proyectaba mucho más de lo que estaba contando. La imagen de esa desolación, la soledad del ámbito con ese vapor que está corriendo por los pasillos, es una sensación que todavía hoy da escalofríos, porque es la síntesis de un pensamiento, la síntesis de un lugar dedicado a la muerte, la síntesis de un lugar en donde se ejercita la muerte diariamente. ¿Qué otro lugar en el mundo hubo donde la muerte estaba en un recinto que se ejercía todos los días?

En los campos de concentración.

Eloy es la noche, las sombras, los miedos, los temores, el no poder ver, el adivinar, el sentirse acosado. No hay imágenes, las que el público ve son imágenes que *el público* ve, que no las ve *Eloy*. *Eloy* ve sombras, angustias, desesperación y eso hay que producirlo. Y Soto que lo hizo muy

bien, excelente guión, e Ignacio Puente, entendió perfectamente: únicamente usó un filtro en toda la filmación que fue cuando había que lograr algo semejante al atardecer en un día de sol. La sensación, la premonición de la muerte de Eloy no podía hacerlo de otra forma que no fuera con luces pequeñas, luces de velas en un atrio de una iglesia, blanco y negro rodeando todo. La sensación de soledad también y de abandono... ¿cómo se puede lograr? conceptos que hay que traducir en imágenes. Ni siquiera es: "poneme una luz", "poneme un farol"... no, la sensación del abandono, producir una imagen, esa es la idea. Ya Ignacio no podía ser y después vino Ricardo Aronovich. Con todo su ejercicio en Francia y en Brasil empezó a entender que la fotografía no era mera técnica, mero dominio de laboratorio y de los lentes. Eso ya dejó de ser un problema para Ricardo.

Lo vi filmar en México *Missing*, y era otra cosa. *Missing* tendría que haber tenido otra sensación, similar a *Eloy*. Le puso difusores por todos lados, millones de difusores...

Sobre todo cuando van a buscar los cuerpos en el Estadio Nacional...

No es cuestión de imitar a alguien, es cuestión de dar un carácter, lo que pasa es que los difusores son tantos que yo le digo: "Ricardo, esta vez dejaste de ser el fo-

tógrafo que yo creía que eras y te convertiste en un fotógrafo del arte escénico".

Hay una imagen en México (*México, la revolución congelada*) donde la cámara está detenida durante varios segundos en un estudiante asesinado. En *Cerami-queros de Traslasierra*, la cámara queda fija en un cesto de mimbre. ¿Con qué tiene que ver este recurso? En el primer caso podría relacionarse con una fotografía de Álvarez Bravo, *Obrero en huelga asesinado*, de 1934, imagen-shock poco habitual en él. Para poner otro ejemplo: en Salgado aparecen miembros del *Movimento Sem Terra* (tal vez sea el único grupo con respuesta que le interesa fotografiar) asesinados a machetazos. ¿Estos "cortes" obedecen a una cuestión expresiva?

Más que nada tiene que ver con otra cuestión: esto tiene una historia, adiviná, pensá, imagínate, molestate. Una cosa es la imagen en la fotografía, la ponemos en la pared, la vemos al pasar, la vemos al levantar la vista, nos detenemos rápidamente o nos quedamos mirándola. Las tres o cuatro actitudes tienen que ver con mi tiempo, el tiempo con el cual uno asimila, con el cual se proyecta, una especie de dialéctica entre la imagen y uno mismo. Se asimila, se interroga de varias maneras: dónde fue tomado, cómo lo tomó, qué tamaño de imagen fue realmen-

te la que tomó, cómo se reveló, todo en una simultaneidad que se reduce a segundos. Y otra cosa es cine, el cine obliga a ver esa imagen y a sentir ese tiempo. Es decir, hay una elección no del fotógrafo que estampa una imagen en la pared, sino del fotógrafo que coloca esa imagen en una cinta que va sucediendo fotograma tras fotograma, y si uno mantiene el tiempo como editor o como fotógrafo, hay una intencionalidad. Uno puede leer un plano general en poco tiempo, o un primer plano en poco tiempo, eso no se puede medir. Como, por ejemplo, la imagen que proyectó al comienzo de su película Theo Angelopoulos cuando hizo *Ulises*. Es una imagen del mar con una vela en el fondo y una persona casi de espaldas. El tiempo que tarda hasta que uno "ve" la sensación de la emoción que produce el mar con neblina y el hombre mirando se traduce en tiempo. ¿Cuánto tiempo tiene que estar una imagen ahí para producir esa sensación? La duración no tiene que ver con la intensidad. La duración es una cosa, la intensidad es otra. La duración también tiene su lectura y una especie de cúspide y agotamiento en el desarrollo de la imagen. Cuando llega a su punto culminante, hay que saberlo... Una cosa es el deseo de quien está editando que cree que llegó el momento acá, pero para quien está leyendo a lo mejor le llegó antes o le llega después o no le llega nun-

ca. Hay que ver cómo se hace para que esa comunicación, esos puntos culminantes sean factibles de ser leídos y sentidos, en el sentido de una idea motriz. Quiero mostrar esa imagen para lamentarme de la muerte, para hablar de la muerte de un joven que tiene 20 años, para hablar de una asquerosidad -matar a un joven-, de un asesinato. ¿Cuántas cosas pueden surgir de esa imagen? ¿Cuántas preguntas pueden surgir? El tiempo que le permite a ustedes pensar, determinar que puedan pensar qué lástima, qué bronca, qué enojo, qué odio, o algo así, es el tiempo que lleva colocar la imagen en el cine. Es un tiempo de lectura que tiene que ver con un tiempo psicológico, no con un tiempo cronológico.

En aquel reportaje que le hizo Mariano, usted hacía algunas críticas o autocríticas al cine militante de su generación en cuanto al descuido de la estética, la cámara movida, lo que se supone alejaba a la gente del cine. Sin embargo parecería haber más búsqueda estética en aquellos, pese a la facilidad tecnológica que hay hoy, incluso para la edición, por el no revelado. Ustedes a veces lo tenían que sacar del país o revelarlo en forma clandestina. En general, parecer hay más abandono de la estética y más cámara movida hoy que entonces. Lógico.

Ustedes también tenían urgencia, pero, hoy parece que hay más urgentismo que urgencia.

Es por una cuestión de cuánto más rápidamente podemos llegar a comunicarnos. Los tiempos de revelado, de edición, eran muy largos. Antes, la actualidad era hace dos meses. Hoy es a la mañana y a la noche está la cosa. Antes, el descuido tenía que ver con la urgencia. Quiere decir que no había una sensación de "esto lo voy a componer así, voy hacer este movimiento para provocar tal cosa, tal sensación". No había ese pensamiento constructivo, había una necesidad: tomar esto, tomar aquello, allá están golpeando, allá están saltando, allá están insultando, allí están gritando. Ni en la sensación ni en el pensamiento: en los hechos. En la factura de los hechos, hubo gente que trabajaba en los noticieros: Raymundo Gleyzer, Fiorino, Julio Lencina. Eran fotógrafos y eran cámaras que normalmente hacían bien su trabajo. Y otra gente que se improvisó como cámaras y hacían lo que podían. La mezcla de ambos daba ese resultado, una especie de descuido. Incluso usaban material malo, porque contenía la imagen que estaban buscando, para informar. Y hoy es grave, teniendo en cuenta la facilidad que se tiene. Es grave el descuido del conocimiento de lo básico en cuanto a composición, movimiento y técnica, y eso hace que la sen-

sación sea un poco desalentadora. Pero también se corre el otro riesgo: yo prefiero en términos reales, que los jóvenes se equivoquen, como se equivocan hoy, a que pretendan ser artistas cuando no lo son. Cuando se ponen a iluminar como si fueran un "cocoliche" de luces cruzadas, no tiene sentido. Que se equivoquen en lo suyo, que sean vírgenes en lo suyo, que dominen lo suyo, a pesar de los errores, eso ya se corregirá. Tienen que llegar, como decía Picasso, a ser artistas con un 90% de esfuerzo y un 10% de talento.

Cuando usted filmaba en los '60 y '70, ¿lo hacía por una necesidad militante, expresiva o ambas cosas?

La militancia mía surgió paralelamente al cine. Yo me descubrí cineasta al mismo tiempo que descubrí que mi vocación también pasaba por lo social. Esto me ayudaron a verlo claramente Nicolás Guillén, el argentino Guerrero y los compañeros de estudio, sobre todo Jacques Treboute, un amigo de promoción que fue fusilado en Argelia. En la militancia me inicié en Francia y aquí el ejercicio empezó a ser real. Acá eso era todavía incipiente. A medida que fueron pasando los años y la situación del país fue cada vez más aguda, la aparición del Cine Liberación, al cual yo no me integré pero sí ayudaba, me impulsó a un mayor compromiso político. Y ya con Raymundo (Gleyzer),

en la Escuela (de Cine de La Plata), lentamente nos fuimos impulsando a ese sentimiento social vinculado con la militancia real. Habíamos empezado en Córdoba a hacer cortos, él ya venía de Brasil con experiencia, yo venía de Francia con otra experiencia. De pronto cuajaron un poco las coincidencias y se pudo hacer un cine de militancia. Lo que sí, durante el trayecto de hacer cine militante, es más, en el trayecto de hacer un cine militante no declarado -lo de Raymundo fue abierto, declarado, trabajado, dicho en público-, con lo no trabajado, con lo no publicado, entre los cuales está *Mayo*, había un deseo, no tanto de ser cineastas como de ser militantes, mucho más ser militantes que cineastas. Entonces, es posible decir que la imagen tenía un valor relativo en cuanto a su estética, lo tenía sí en cuanto a su valor comunicativo, propagandístico, difusor, de contrainformación, pero por lo menos yo no tenía ninguna sensación de que tenía que pensar en términos estéticos.

En 1969 todo el grupo de ustedes hace esta película *Mayo, los caminos de la liberación*, que podríamos vincularla más a esto que usted dice, una película de cierta urgencia, que había que proyectarla, con menos cuidado. Pero de ese mismo año es *Eloy* e inmediatamente después, en 1971, termina *El grito de es-*

te pueblo, que está un poco en el medio de los dos polos. ¿Cómo es eso? Porque usted está haciendo una producción muy cuidada en el caso de *Eloy*, viene de una experiencia también muy cuidada, en relación con la imagen, en el caso de *Faena...*

Faena es antes

...es muy anterior, 1960 o un poco más. Pero cuando está haciendo *Eloy*, que es algo más trabajado, una cierta adaptación de la literatura, trabaja en los otros proyectos más "urgentes", ¿cómo se combina eso, hay una conciencia, es cuestión de tiempo?

¿Vos sabías que yo soy amante del ballet? Puedo disfrutar y gozar de un ballet; además fui dibujante de cine de animación, de dibujos animados, también puedo gozar de eso. Hay cosas que uno fue elaborando y enriqueciéndose con el uso y el trabajo artístico, que tiene que ver con el teatro. También fui escenógrafo de teatro. No es que sea polivalente pero sí de algún modo pienso que lo que estoy haciendo tiene un tratamiento en el cual pongo el ritmo así. Si pienso en *Eloy*: novela, adaptación, equipo sindical, equipo industrial, pienso en un formato y en un tiempo de elaboración que no es el mismo que el de *Bolivia*. En *Bolivia* éramos tres personas, de las tres el único que sabía algo de cine era yo. Otro era un perio-

Humberto Ríos y Gabriel García Márquez. Colección H. Ríos.



dista que está hoy trabajando en el *Deutsche Welle* en Alemania, la otra era una militante peronista que se quedó en el camino. Yo que manejaba la cámara y hacía la producción. La temática de *Bolivia* no era una temática en la cual necesitáramos tener un equipo monstruoso, un equipo de diez personas, como hicimos con Raymundo en *México*, éramos pocos. Y lo que teníamos que hacer era más contacto personal con la gente que otra cosa. La elaboración del trabajo estético vino después, en el momento que uno se siente y dice esto es lo que filmé, con esto tengo que hacer tal cosa, tengo que pensar cómo inicio, cómo arranco, dónde voy, qué es lo que coloco, qué es lo que saco, qué es lo que elimino, empieza un trabajo de elaboración estético, ideológico. Tuvo ese tiempo, que no fue el tiempo de *Mayo*, que no fue el tiempo tampoco de *México*, que lo hizo Raymundo, que sí fue el tiempo de *Eloy*, con diversas formas de manejar una temática y una forma de expresar que tiene que ver con la forma que va a tomar definitivamente la obra, la urgencia o el reportaje. Lo que importaría en este caso es pensar si el pensamiento real, profundo está en las tres, en los tres momentos, está en *Eloy*, está en *Bolivia*, está en *Mayo* o puede estar en *Ceramíqueros*, que pareciese lo más alejado de lo político. Cuando decía al comienzo de nuestra conversación,

cuando uno camina por la calle está pensando qué es lo que uno es, como cineasta, como político, como traductor, como persona, como músico, como qué, qué es lo que en ese momento soy yo. Sobre todo, hay un elemento que surge más que otro en ese momento: en este instante soy una persona que está escribiendo y no pienso más que en mi escritura, no puedo pensar en otra cosa, a pesar de que lo otro también está internalizado y eso es lo que es uno. Es muy difícil ser lo que la gente piensa que uno es, porque lo que uno es realmente es mucho más complejo y polifacético de lo que normalmente a uno lo ven.

Volviendo a lo anterior: Gleyzer era del PRT, Solanas era "la línea de Perón", había también cine montonero y del Peronismo de Base. Usted que trabajó con casi todos, ¿cómo se ubicaría?

Tiene que ver con una persona que llegó de La Habana y se comunicó conmigo, me presentó a otro grupo de gente y nos pusimos a trabajar. Quienes me iniciaron en la línea política que después adopté fueron Osatinsky y Pati Berger, de quien era amigo ya desde antes, tiene que ver inclusive con los comienzos del movimiento guerrillero en Argentina, cuando Masetti se fue a Salta.

Me ubico en un lugar en el cual después... hoy lo puedo sintetizar así: ¿qué

es el peronismo? Para *los perros* el peronismo era la muerte, victoria o muerte. Y no pudieron, ni Raymundo ni otra gente de *los perros*, odiar a *los montos*, porque estaba Cedrón. Amigos, eran piel de piel, militantes igualmente, seres humanos que se querían como seres humanos, no podían despreciarse nunca. Yo no podría nunca despreciar a Raymundo -que nunca lo hice, además-, lo defendiendo siempre, como hasta Cedrón, que era otra línea. Cuando FAR adopta la posibilidad de juntarse con Montoneros yo me alegré mucho, me alegré enormemente. Creo que sentí el momento más glorioso de mi militancia, cuando sentí que estábamos todos en el campo popular, con diferencias, con matices, con ejercicios de política diferente. Pero estábamos todos. Yo me sentí muy feliz, muy feliz. Cuando se liberó a la gente y yo fui a Devoto y me encontré con el pelado Osatinsky, con la Pati Berger, con Paco Urondo que es un gran amigo, me sentí como un niño con un regalo de reyes. Me sentí muy feliz. Lloré muchísimo, porque más allá de los límites políticos había una sensación de hermandad, sentir que el otro te iba a acompañar a pesar de todo. Y de hecho fue así. Si hoy puede levantar la voz alguien contra Raymundo, es que todavía sigue siendo un esqueleto demagógico. Si, en cambio, puede defenderlo -no digo defenderlo,

sino solamente respetar su memoria- a mí me parece lo más elemental de esta larga lucha que hemos tenido en el país. Lo más elemental para honrar una memoria que no se jugó por ningún dinero, se jugó por una idea, una hermandad social difícil de mantener y que se mantuvo hasta sus últimas instancias. Ni Haroldo (Conti), ni Raymundo flaquearon en sus ideas, ni el mismo Cedrón, ni el Pablo Szir, que puede ser la imagen más cuestionada, nos traicionó. A nosotros, no. Tocó posiblemente en la militancia a otros nombres, pero a la gente de cine, ninguno. Y eso es lo importante, esa sensación de hermandad que uno tiene ya no solamente en lo político, sino también en el trabajo diario, en lo que uno es como ser humano. Uno es cineasta y eso es básicamente la esencia humana.

Hay momentos en que la gente de La Plata y de Buenos Aires va y filma el regreso de Perón de 1972 o el triunfo de Cámpora, la libertad de los presos o después la asunción. Usted en algunos participó. Además cineastas, ¿había grupos de fotografía?

Algunos eran fotógrafos, otros tenían sus cámaras y tomaban fotografías ahí. Había un deseo de no perder el instante histórico, tanto lo de Cámpora como lo de Ezeiza o lo de Perón. Ahí estaba Ray-

mundo, que no fue a victorearlo a Perón sino fue a captar el momento histórico. No podía perderselo, era imposible a un militante pensar no estar, como fue para mí imposible pensar que yo podía estar alejado de Brukman. Tenía que estar ahí, no podía no estar. Nuestra esencia era estar ahí, después veíamos qué podíamos hacer, qué podíamos aportar, qué podíamos construir. No podíamos estar lejos, es como darle la espalda a la propia historia, imposible. Cuando los equipos salieron, salieron porque había una idea: este momento histórico lo tenemos que tener sí o sí, es nuestro deber, es nuestra esencia misma de cineasta que nos obliga a estar ahí. No era por una cuestión de línea política, no. Cuando nos reunimos en la casa de esta chica que era del PRT, frente al Botánico la noche anterior a Ezeiza, nos reunimos pensando que teníamos que estar, a pesar de que sabíamos de antemano que ya estaban ahí las fuerzas de la derecha armadas. Igualmente fuimos, no teníamos ni siquiera el temor de un enfrentamiento, igualmente fuimos: hubo gente en el palco o en otros lados... Es decir, es como no poder dejar de tomar agua...

Había algún fotógrafo del PRT cerca del palco en el momento del tiroteo, que inclusive después le pasa su material a Montoneros...

Estuvo un colorado santafecino que no sabemos cuándo lo mataron pero que guardó material. Estaba ahí, era fotógrafo.

Juan Carlos Romero, que era docente en La Plata, artista plástico, también fotografió.

Estuvo Montos, estuvo FAR, estuvo PRT, estuvo Peronismo de Base. ¿Cuánta gente estuvo? ¿Cuánta gente de todas las organizaciones militantes estuvo ahí? Todas o casi todas. Esa es la historia.

De la escuela de Santa Fe, ¿qué vinculación tuvo con quienes luego continuaron haciendo fotografía? Luis Priamo, que desde hace años se dedica a la investigación, Raúl Beceyro, que si bien continúa haciendo cine, también trabajó algunas cuestiones teóricas en fotografía...

Tuve relación con dos personas de la Escuela del Litoral. Con (Miguel) Montes, que después fue director. Yo lo repropuse, porque me habían ofrecido ese cargo a mí y dije que no, porque tenía que seguir trabajando fuerte. Tenía el material de Devoto. "Que sea Montes quien vaya adentro". Y con Dolli Pussi. A ella la conocí en París, venía de su experiencia de Italia del Centro Experimental en Roma, venía junto con (Fernando) Birri. Lo conocí a Birri fotografiando la historia de un canguro azul en la ciudad universitaria,

una idea de un belga que lo contrató para que hiciera la fotografía. Fui su ayudante en ese momento en París. Con Priamo fue otra la relación, con otra connotación. Nunca más tuve ninguna otra relación con ningún fotógrafo. De Montes no se más donde está.

Está en Centroamérica...

Y hay otro muchacho que era fotógrafo, amigo del "Chaco" Vallejos que estaba en Ecuador, Costa Rica, que se quedó ahí. Y con nadie más, digamos que tuve mucha más relación con la gente que hacía documental o ficción que con los fotógrafos, porque de algún modo yo dejé la fotografía hace mucho. Estuve trabajando con fotografía fija mucho tiempo, pero había dejado la imagen fílmica. Es decir, es muy difícil y a mí me pasó últimamente, trabajar con las ideas narrativas que conjugan simultáneamente en el ojo. Cuando uno está con la cámara, la tentación de tomar otras cosas es enorme, el dolor de dejar también es enorme, entonces pienso que otro tiene que estar en la cámara. Porque si yo estoy en la cámara, la tentación de un lado y del otro es muy grande, muy severa, no obstante sigo haciéndolo, probando esa historia de contar historias con la cámara digital. De algún modo me está facilitando muchísimo el trabajo de tomar la cámara, salir, filmar, edi-

tar en cualquier momento. Como lo haría un escritor: me siento ante la máquina de escribir o computadora y escribo cuando tengo tiempo, deseo, cuando me viene la idea a la cabeza o cuando tengo ganas, ya no estoy atado tanto a las circunstancias.

De algún modo ahora también me quedo con total libertad, que tiene que ver con dos cosas: con la posibilidad de hacerlo cuando uno necesita o quiere, y con la otra que permite pensar "¿estoy haciendo bien?". La duda se mete encima, te obliga a repensar constantemente en lo que uno está haciendo y a fijarse en la imagen que uno captó, si realmente estoy enamorado de esa imagen, si sirve o no, a pesar de que sea linda. Una persona dada dice "mirá, sobra", y le creo porque ve con la visión de quien necesita el tiempo de lectura real, que no es el de la ternura y el amor por la imagen, aunque me diga "acá cortá" y me duela. Con *Luisa Vehil* me pasó lo contrario, cada vez que veo *Luisa Vehil* digo por qué me dejé dominar... Corté, cuando yo necesito más tiempo que esta imagen, necesito que esté más tiempo acá y no está. También hay una especie de divorcio entre el pensamiento de uno y la urgencia del otro. Eso es todo.

Cuando estuvo en México, en el exilio, usted dio clases durante un tiempo en el

CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos). ¿Recuerda si había un ambiente de cierta "modernización" teórica en torno al cine y la fotografía? Su enseñanza en el IDHEC, La Plata y México ¿fue fundamentalmente técnica, histórica, teórica?

En México pasaba más por lo técnico, pero lo que yo enseñaba pasaba más por lo estético. También en esos años hice *Del viento y del fuego* y *Zapatismo*. La sensación es que los chicos de algún modo tienen el aprendizaje esencialmente técnico. Empiezan a madurar cuando de pronto tienen que exponer ideas, y tienen que llamar a un fotógrafo que les exprese las ideas en fotografía. Ahí es cuando se empieza a recurrir a lo que sería la teoría de la imagen, no tanto en términos de estética, sino en términos de expresión. Uno llega a confundir estética con expresión, y son dos cosas diferentes. Estética de algún modo puede ser jugar con la edición, con los momentos de equilibrio, las líneas de fuga, las perspectivas, en cambio la expresión tiene que ver con movimiento, tiempo en la imagen. Y el tiempo para un cineasta es esencial, fundamental. Cuando llegan a ese momento empiezan a preguntarse cuánto tengo de carga lumínica en una imagen que permita visualizar lo que estoy tratando de contar, cuánto tiempo, el tiempo psicológico, el tiempo métrico y el tiempo real.

Esas diferencias tienen que empezar a dominarse y eso es lo que de algún modo uno desde la realización les explica. No desde la enseñanza de la foto sino desde la realización, cómo expresar con la fotografía esta escena. Fotografía en el sentido no tanto del contraste, del color o de la cantidad lumínica o de las curvas, sino cómo expresar ese momento, la conjugación entre el movimiento, el espacio, la masa y la cámara con su movimiento, que a su vez lo tiene. Tiene dos movimientos: uno que es el de la cámara estática, que es el desfile de las imágenes. Digamos que aunque la cámara está quieta tiene un movimiento, que se percibe mucho más en las películas viejas donde las rayas están mostrando el paso del fotograma, y con el desplazamiento lateral o en profundidad. Eso tiene que ver esencialmente con cómo se desplaza la cámara. Creo que hay una toma en México, cuando estamos hablando con la mujer de un hacendado, que la cámara hace muy leves y suaves movimientos hacia adelante con el zoom. Tiene que ver con la sensación de acercarse a una persona que me va a rechazar, que nos rechaza, porque había cierta sensación de una cosa hostil, muy hostil. Ese movimiento tiene un sentido que va más allá de lo proyectado, de lo pensado. Un cámara en ese momento, sobre todo un cámara de documentales (no tanto de fic-

ción, aunque también de la ficción) está atento a la sensación que rodea el momento que se va a filmar.

En Brukman, en el momento que yo quería filmar la toma de los lanzagranadas, cuando me doy vuelta para ver otra gente que estaba en el techo, voy colocando la imagen y ya siento la granada en la cabeza. Es decir, me lo perdí por mi sensación de cómo ubicar la cámara en ese instante, adónde estaba en ese instante. Lo otro salió, aquello era una amenaza pero esto también era una amenaza oculta, real, posiblemente aquella oculta podría ser más feroz...

Pero ¿usted filmó eso? ¿ya lo terminó?

No, lo tengo ahí guardado, lo estoy procesando para una especie de Apocalipsis...

También, hacía mucho que no ligábamos como ese día...

Sí (risas), ¿vos estuviste? Había un cuerpo de jóvenes que me estaba cuidando, eran los amigos de Boedo Films, de Claudio Remedi. "¡Cuidalo! ¡Cuidalo!". Cuando llegó esa balacera había que correr porque era doloroso el olor, fue muy fuerte, no se podía respirar. Y además, para colmo, me encerré, me arrinconé en el garaje, cuando vino el *Cogote* (Miguel) Bonasso a hablar por teléfono con Juanjo Álvarez. Yo estaba encerrado en una especie de rinconera, me tuve que esca-

par por un costado donde había vidrios rotos. Ahí zafé, sino seguíamos ahí, arrinconados...

Ahí no filmaba...

Ahí no filmé. Yo no filmé mi escapada (risas).

En *Mayo*, su trabajo toma fotografías publicadas en revistas y periódicos para de alguna manera hacer contrainformación. Pero daría la sensación de que a veces quienes trabajan hoy son más editores de las imágenes que proporcionan los medios, que realizadores. Obviamente con un sentido opuesto...

Son expropiadores de imágenes. Se expropia la imagen publicada y se la hace propia. La contrainformación está en que expropiando esa imagen, haciéndola propia, la usamos para otros medios. Esa es la idea y fue la idea cuando se hizo *Mayo*, y también consciente o inconscientemente es lo que se hace hoy. Yo he robado y sigo robando imágenes de la televisión, me sigo aprovechando porque no puedo estar en todas partes. Voy mezclando información que viene de la imagen televisiva con mi propia imagen. Hay una especie de casamiento forzado que de algún modo es bienvenido. Eso está en una película que se va a proyectar dentro de un tiempo llamada *Costo Argentino*. Toda la parte documental del film está hecha por alumnos

míos, con algunas imágenes mías que tienen que ver con lo que pasó en 2001. Está hecho por alumnos de escuelas, es un largometraje que posiblemente se estrene en junio. Está hecho con imágenes de archivo, muchas reprocesadas, para que se casen. Cuando los medios se apropian de la imagen de un acontecimiento, ¿qué es lo que están haciendo? Están utilizando, están expropiando un hecho para vincularlo con una información que tiene que ver con la política y el capital de los medios. Tenemos exactamente el mismo derecho nosotros de hacer lo que ellos hacen. Los hechos pertenecen a la realidad, los agentes que practican, como nosotros y ellos, tenemos derecho a usarla en lo que necesitamos que sean usadas. Es un derecho de "justicia revolucionaria" (risas).

En la fotografía el fenómeno se da más en el terreno artístico y tiene que ver con apropiarse con la obra de otro fotógrafo.

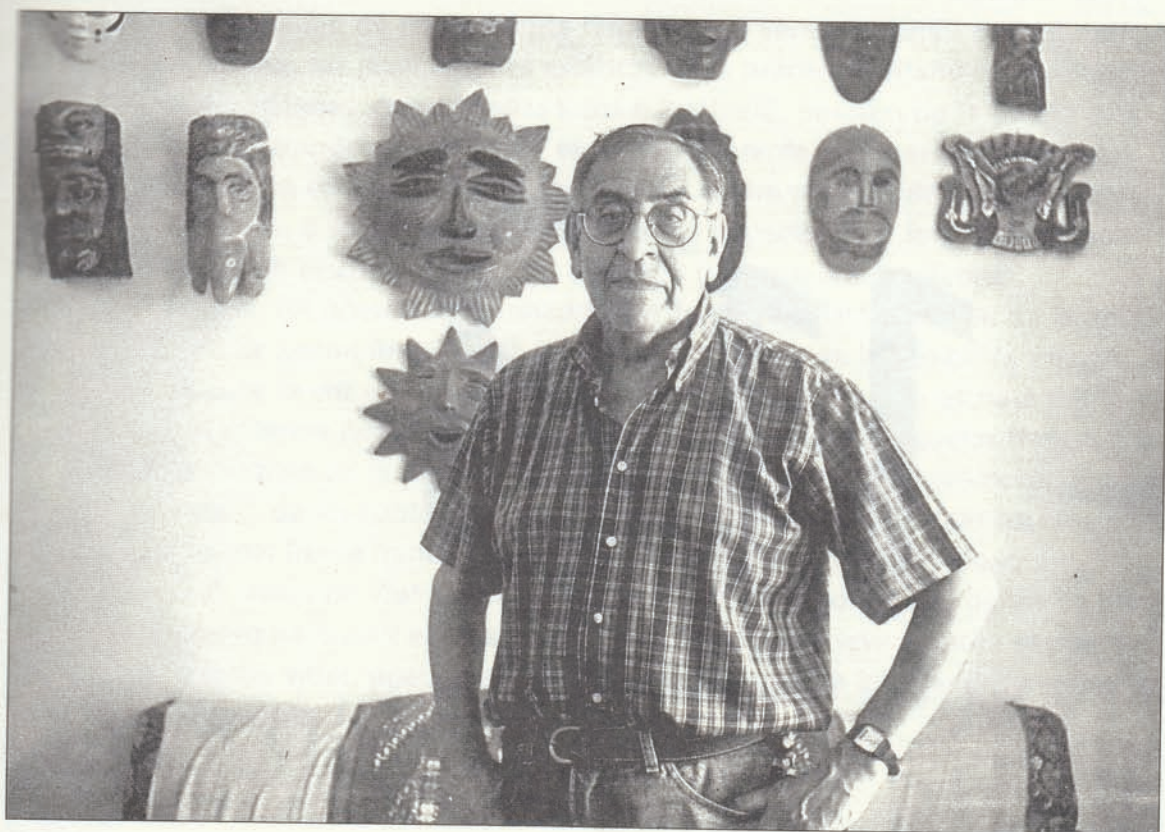
Un ejemplo: no sé quién sacó la fotografía de la revista *Ahora*, que era una revista amarilla por completo, tampoco sé quiénes eran los fotógrafos y si lo hicieron como aporte al conocimiento o como aporte a la venta. No lo sé, por lo tanto lo expropio. Una cosa es que yo lo expropie y otra cosa es que yo me aproveche de una imagen de Cartier-Bresson, salvo que lo haga como un homenaje.

Desde el punto de vista técnico la palabra expropiación en los sesenta y setenta tiene otra dimensión. No era poner un cassette a grabar un noticiero, sino que era alguien que hacía una doble copia y la sacaba del canal de televisión, como en el caso de las imágenes famosas del Cordobazo...

Eso pasaba. Muchos fotógrafos que trabajaban en noticieros, hacían una copia, o se "extraviaba" la copia...

La película de Quique Juárez *Ya es tiempo de violencia* es eso, la resignificación de esas imágenes a través del discurso.

Lo legal y lo ilegal acá ya no entra, ni lo moral ni lo inmoral. Acá tenemos la apropiación de imágenes, la expropiación y uso de la imagen, información o contrainformación. Podemos hablar de contrainformación contra los medios o de información a partir de uno mismo. Digamos de dónde partimos.



▶ 118

SECCION: *poesía*

FOTOGRAFÍA EN VERSOS

SELECCIÓN Y NOTA: DANIEL PONCE

Del mismo modo que la pintura preocupó a los poetas románticos de principios del siglo XIX, la irrupción de la fotografía condicionó la forma de concebir el paisaje, el retrato y el relato de la vida cotidiana. La poesía no pudo mantenerse al margen de esta práctica que iría configurándose en arte con el correr de los años. El anatema de Baudelaire en contra de la fotografía poco pudo hacer para frenar la elevación de estatus de la misma y el desarrollo de un arte naciente, cuyos cultores provenían de un ambiente refinado y, a veces, también contestatario, y que exploraron las posibilidades estéticas de la práctica con ahínco y productividad. Hubo quienes, como Charles Cross o Rimbaud, pasaron de la poesía a la fotografía buscando un horizonte expresivo diferente y, por ende, teñido de modernidad. A continuación, se reproducen cuatro poemas de cuatro autores que, cada cual a su modo, dieron cuenta del impacto de la fotografía como generadora de discurso y, a la vez, exponen un cruce entre prácticas.

En este caso, los poetas seleccionados son Edgar Lee Masters, autor de la notable *Antología de Spoon River* (1905), donde, a la manera de los epitafios griegos, el poeta asume la voz de un muerto que resume su vida en una escueta tirada de versos; Guillaume Apollinaire, uno de los más encumbrados poetas franceses y eslabón decisivo en la puja de las vanguardias, descubridor y promotor, entre otros estilos, de los cubistas, y autor de *Caligramas* (1918), poemas escritos en las trincheras del frente francés durante la Primera Guerra Mundial; Joaquín Giannuzzi, autor de *Violín obligado* (1984) y *Cabeza final* (1998), donde se mezclan el coloquialismo y el objetivismo, además de una severa crítica social; y el cubano Cintio Vitier, poeta, narrador y ensayista, uno de los grandes autores de lengua española.

P.E.N.N.I.W.I.T. EL ARTISTA

P.O.R.: EDGAR LEE MASTERS

Yo perdí mis clientes en Spoon River
porque intentaba poner mi pensamiento en la
cámara

para captar el alma de la persona.
La mejor foto que hice en mi vida
fue la del Juez Somers.

Estaba sentado muy derecho, y me hizo esperar
hasta que consiguió mirar recto con su ojo torcido.

Y entonces, cuando estuvo preparado, dijo:

"Adelante".

Y yo grité "¡Denegado!", y su ojo se le volvió a torcer.

Y le saqué con la misma expresión que solía poner
al decir "Lo recuso".

F.O.T.O.G.R.A.FÍA

P.O.R.: GUILLAUME APOLLINAIRE

Tu sonrisa me atrae como
Podría atraerme una flor
Fotografía eres el hongo pardo
Del bosque

Que forma su belleza
Las motas blancas sobre él
Un claro de luna

En un pacífico jardín
Lleno de vivas aguas y de endiablados jardineros

Fotografía tú eres la humareda del anhelo

Que forma su belleza
Y hay en ti

Fotografía
Ciertos tonos lánguidos
Donde se escucha

Una melopea
Fotografía eres la sombra
Del sol

Que forma su belleza.

VEJIA FOTOGRAFÍA DE FAMILIA

POETA: JOAQUÍN GIANNUZZI

La muerte miró la escena por el rápido agujero
cuando ellos congelaron su estirpe de comediantes
un momento absolutamente sensorial
bajo la luz de un presente instantáneo.

A partir de aquella carnal expectativa
simularon impunidad de tiempo no recibido,
primera distancia paralizada, fraude de eternidad,
y el astuto poder de lo virtual

en la mente vaciada por el orificio del ojo.

El conjunto fue perdiendo peso, integridad,
energía personal, universo continuo.

Llovió en el fondo de la imagen

y se instaló una tarde progresiva en el desastre.

Entonces reinó el frío error de lo mecánico.

Ellos anhelaron memoria y sentido

desde el bulto brumoso del ser,

fisiológicos, brutales, marrones:

pero la amnesia general de la materia

desvaneció a los abuelos, disolvió

la consistencia del vínculo

entre sangres de un mismo incendio

y vestimentas anegadas por la degradación

de sí mismas.

La vida reclamaba espesuras hacia todas

direcciones,

mutaciones compactas, alaridos, volúmenes

llameantes,

y está visto que dos dimensiones bastaron

a esta muerte de cartón.

L.A. FOTO

P.O.R.: CINTIO VITIER

¿Dónde estabas mamá, cuando te hicieron
esa foto feliz, así asomada
desde un marco fingido, a nuestra vida?

Era en la casa de la finca, claro,
quizás en el portal, frente al jardín
donde acababas de cortar rosas:

las rosas rojas que parecen blancas
entre tus dedos como de humo, presas
por el gancho del índice mimoso.

¿Y a quién miras, de lado, sonriendo
con esos ojos levemente pícaros
que la luz inundaba, familiar?

Tan holgado el vestido te dibuja
un poco gruesa, sin pedir disculpas,
porque estás en tu casa, y qué te importa.

No es ésta aquella foto en que, gallarda,
rindes honor a la fugaz belleza
de tu eterna, imperiosa juventud.

Aquí no hay moño ni ceñido talle,
ni insinuación de casta rebeldía,
ojos vehementes, zapaticos en punta.

Éste es el cuerpo material, sencillo,
la naturalidad y la fragancia.
La concha de tu pelo es la mañana.

Julián Ramírez va a pasar ahora
sudoroso y cortés en su caballo
con las alforjas llenas de maíz.

Tú vas a saludarlo en cuanto acabe
su función el fotógrafo que dice:

nada más un minuto, una sonrisa.

¿Dónde estabas que estás, así asomada,
sin interlocutor, lugar ni tiempo,
en la foto sin fin que me acompaña?

Lejos la muerte aquí, descomedida.

▶ 124

SECCION: *cuentos*

TITULO: *la cámara oscura*

POR: *horacio quiroga*

PROLOGO: *gustavo manzanal*



Autorretrato de Horacio Quiroga. La cámara fue disparada por su peón Isidoro Escalera. Diciembre de 1936. Colección del Museo Horacio Quiroga, San Ignacio, Misiones.

GUSTAVO MANZANAL: *sobre la cámara oscura*

"...debía encerrarme con él, solos los dos en una apretadísima tiniebla; lo sentí surgir poco a poco ante mis ojos y entreabrir la negra boca bajo mis dedos mojados; tuve que balancearlo en la cubeta para que despertara de bajo tierra y se grabara ante mí en la otra placa sensible de mi horror..."

Si se tratase de montar la piragua hecha por las propias manos del 'cuentero', para así atravesar el Yabebirí en busca de animalitos que disecar o semillas con las cuales ampliar la mixtura de especies sobre la meseta que campea entre selva y orillas, entonces el periplo en torno a la obra quiroqueana pondría a quien tuviese la intención de registrarla en posición de *carcelero de imágenes*, de *atrapador de sensaciones*, de *hurtador de breves pero irremediables conceptos*, en fin, de *fogonero literario con cierto temor o susceptibilidad*.

Mas no. Debemos situarnos específicamente en las resultantes de un eslabón más de la cadena, "La cámara oscura", pieza de relicario que pertenece al Tercer

Período de su cuentística, seguramente el de mayor luz, el de proyección definitiva, hablo de su trabajo durante los años de 1920; sus recorridos ya no son 'de amor, locura y muerte': ¿entonces de qué son? O tal vez una pregunta un tanto más epistémica que cabría a la colección de título *Los desterrados* y subsiguientes: ¿cuánto hay de sí mismo en los productos de un Quiroga cada vez más yéndose, cada tramo más interno, cada idea más ajeno? Escarba y conecta, filtra y empuja. Su accionar es el de un verdadero reconocimiento y autorreconocimiento del drama y la angustia. Y, sin embargo, creó ahí su maestría, el perfil con que asoma es el de la cautela y sujeción a un programa de escritor que es capaz de mantener la cal-



Fotografía tomada por Darío Quiroga, hijo del escritor. 1927. Colección del Museo Horacio Quiroga, San Ignacio, Misiones.

ma y la frialdad pese a que dictamina un ataque de asma para su personaje en medio de sus popios ronquidos y accesos de baba.

El relato en cuestión es de 'asunto fotográfico', como aclama el mismo autor promediando la secuencia, cuando ya sabemos sobre el juez de paz y su entorno, sobre 'Corazón-Lindito' y sus esfuerzos inútiles por agradar a todos. Sabemos que, acaecido el hecho central, alguien, el sujeto-supuesto-saber, el omnisciente, el calificador, bien, Horacio Quiroga, tendrá que retratar la mueca final, el escalofrío del estado postrero, el rostro sin rostro y el gesto lívido de una pose no asumida sino por entumecimiento. Todos detalles que a un cultor del 'género instantáneo' le presentan el desafío exactamente inverso del natural: poner en movimiento lo que está lacerantemente quieto; pero "...¿cómo privar a Elena del retrato de su marido, *el único* que tendría de él?" (el destacado es nuestro). Esto suma: ¿cuál es la fuente ética de quien fotografía? Es decir, ¿es una obligación o un derecho acuñar una imagen? Que el yo se desnude es una cosa, que sea desnudado es otra. Pero, ¿el yo está en todas partes

o en qué sector de la anatomía y su marco? Según sea la respuesta, un disparo de cámara es un tiro al aire, o un grito en las profundidades del cual su timbre es sólo un acento, o una mirada que todo lo ve y por ello no es testigo de nada en particular, casi como un paneo divino.

A los quince años Horacio Quiroga siente despertar en su ánimo el entusiasmo por el ciclismo y la química, así también por la fotografía (hay una muestra de su estirpe con traje de andador), pasados los cuarenta se apasiona con el cine (se decía que su interés iba más allá de la mera curiosidad, de hecho escribirá más tarde en la publicación *El Hogar* varios artículos sobre "Teatro y Cine", "La Poesía en el Cine", "La Vida en el Cine..."); pero fundamentalmente, esa vocación por extirpar un mundo de imaginaciones tenaces, de atmósferas concisas y puntuales, de minuciosa parquedad, de acciones cuya captación va aderezada con el fulgor inevitable de su aparición, retorna el camino hacia un punto de unión donde el eje de vectores conexos implanta su tarea en toda tarea de echar reflejos: nos referimos a la responsabilidad de un arte propenso a fijar en el espacio.

HORACIO QUIROGA: *la cámara oscura*

Del libro *Los desterrados*, de Horacio Quiroga.
© Editorial Losada, Buenos Aires, Argentina,
1997. © Herederos de Horacio Quiroga.

Una noche de lluvia nos llegó al bar de las ruinas la noticia de que nuestro juez de paz, de viaje en Buenos Aires, había sido víctima del cuento del tío y regresaba muy enfermo.

Ambas noticias nos sorprendieron, porque jamás pisó Misiones mozo más desconfiado que nuestro juez, y nunca habíamos tomado en serio su enfermedad: asma, y para su frecuente dolor de muelas, cognac en buches, que no devolvía. ¿Cuentos del tío a él? Había que verlo.

Ya conté en la historia del medio litro de alcohol carburado que bebieron don Juan Brown y su socio Rivet, el incidente de naipes en que actuó el juez de paz.

Llamábase este funcionario Malaquías Sotelo. Era un indio de baja estatura y cuello muy corto, que parecía sentir resistencia en la nuca para enderezar la cabeza. Tenía fuerte mandíbula y la frente tan baja que el pelo corto y rígido como alambre le arrancaba en línea azul a dos dedos de las cejas espesas. Bajo ésta, dos ojillos hundidos que miraban con eterna desconfianza, sobre todo cuando el asma los anegaba de angustia. Sus ojos se volvían entonces a uno y otro lado con ja-

deante recelo de animal acorralado, y uno evitaba con gusto mirarlo en tales casos.

Fuera de esta manifestación de su alma indígena, era un muchacho incapaz de malgastar un centavo en lo que fuere, y lleno de voluntad.

Había sido desde muchacho soldado de policía en la campaña de Corrientes. La ola de desasosiego que como un viento norte sopla sobre el destino de los individuos en los países extremos, lo empujó a abandonar de golpe su oficio por el de portero del juzgado letrado de Posadas. Allí, sentado en el zaguán, aprendió solo a leer en *La Nación* y *La Prensa*. No faltó quien adivinara las aspiraciones de aquel indiecito silencioso, y dos lustros más tarde lo hallamos al frente del juzgado de paz de Iviraromí.

Tenía una cierta cultura adquirida a hurtadillas, bastante superior a la que demostraba, y en los últimos tiempos había comprado la Historia Universal de César Cantú. Pero esto lo supimos después, en razón del sigilo con que ocultaba de las burlas ineludibles sus aspiraciones a doctor.

A caballo (jamás se lo vio caminar dos cuabras), era el tipo mejor vestido del lugar. Pero en su rancho andaba siempre descalzo, y al atardecer leía a la vera del camino real en un sillón de hamaca, calzado sin medias con mocasines de cue-

ro que él mismo se fabricaba. Tenía algunas herramientas de talabartería, y soñaba con adquirir una máquina de coser calzado.

Mi conocimiento con él databa desde mi llegada misma al país, cuando el juez visitó una tarde mi taller a averiguar, justo al final de la ceremoniosa visita, qué procedimiento más rápido que el tanino conocía yo para curtir cuero de carpincho (sus zapatillas), y menos quemante que el bicromato.

En el fondo, el hombre me quería poco o por lo menos desconfiaba de mí. Y esto supongo que provino de cierto banquete con que los aristócratas de la región — plantadores de yerba, autoridades y bolicheros— festejaron al poco tiempo de mi llegada una fiesta patria en la plaza de las ruinas jesuíticas, a la vista rodeados de mil pobres diablos y criaturas ansiosas, banquete al que no asistí, pero que presencié en todos sus aspectos en compañía de un carpintero tuerto que una noche negra se había vaciado un ojo por estornudar con más alcohol del debido sobre un alambrado de púa, y de un cazador brasileño, una vieja y huraña bestia de monte que después de mirar de reojo por tres meses seguidos mi bicicleta, había concluido por murmurar:

—Cavalho de pao...

Lo poco protocolar de mi compañía y mi habitual ropa de trabajo que no abando-

né en el día patrio —esto último sobre todo—, fueron sin duda las causas del recelo que nunca se desprendió a mi respecto el juez de paz.

Se había casado últimamente con Elena Pilsudski, una polaquita muy joven que lo seguía desde ocho años atrás, y que cosía la ropa de sus chicos con el hilo de talabartero de su marido. Trabajaba desde el amanecer hasta la noche como un peón (el juez tenía buen ojo), y recelaba de todos los visitantes, a quienes miraba de un modo abierto y salvaje, no muy distinto del de sus terneras que apenas corrían más que su dueña cuando ésta, con la falda a la cintura y los muslos al aire, volaba tras ellas al alba por entre el alto espartillo empapado en agua.

Otro personaje había aún en la familia, bien que no honrara a Iviraromí con su presencia sino de tarde en tarde: don Estanislao Pilsudski, suegro de Sotelo.

Era éste un polaco cuya barba lacia seguía los ángulos de su flaca cara, calzado siempre de botas nuevas y vestido con un largo saco negro a modo de caftán. Sonreía sin cesar, presto a adelantarse a la opinión del más pobre ser que le hablara; constituyendo esto su característica de viejo zorro. En sus estadías entre nosotros no faltaba una sola noche al bar, con una vara siempre distinta si hacía buen tiempo, y con un paraguas si llovía. Recorría las mesas de juego, deteniéndose largo

rato en cada una para ser grato a todos; o se paraba ante el billar con las manos por detrás y bajo del saco, balanceándose y aprobando toda carambola, pifiada o no. Le llamábamos Corazón-Lindito a causa de ser ésta su expresión habitual para calificar la hombría de bien de un sujeto. Naturalmente, el juez de paz había merecido antes que nadie tal expresión, cuando Sotelo, propietario y juez, se casó por amor a sus hijos con Elena; pero a todos nosotros alcanzaban también las efusiones de almibarado rapaz.

Tales son los personajes que intervienen en el asunto fotográfico que es el tema de este relato.

Como dije al principio, la noticia del cuento del tío sufrido por el juez no había hallado entre nosotros la menor acogida. Sotelo era la desconfianza y el recelo mismos: y por más provinciano que se sintiera en el Paseo de Julio, ninguno de nosotros hallaba en él madera ablandable por cuento alguno. Se ignoraba también la procedencia del chisme; había subido, seguramente, desde Posadas, como la noticia de su regreso y de su enfermedad, que desgraciadamente era cierta. Yo la supe el primero de todos al volver a casa una mañana con la azada al hombro. Al cruzar el camino real al puerto nuevo, un muchacho detuvo en el puente el galope de su caballo blanco para

contarme que el juez de paz había llegado la noche anterior en un vapor de la carrera al Iguazú, y que lo habían bajado en brazos porque venía muy enfermo. Y que iba a avisar a su familia para que lo llevaran en un carro.

—¿Pero qué tiene? —pregunté al chico.

—Yo no sé —repuso el muchacho... No puede hablar... tiene una cosa en el resuello...

Por seguro que estuviera yo de la poca voluntad de Sotelo hacia mí, y de que su decantada enfermedad no era otra cosa que un vulgar acceso de asma, decidí ir a verlo. Ensillé, pues, mi caballo, y en diez minutos estaba allá.

En el puerto nuevo de Iviraromí se levanta un gran galpón nuevo que sirve de depósito de yerba, y se arruina un chalet deshabitado que en un tiempo fue almacén y casa de huéspedes. Ahora está vacío, sin que se halle en las piezas muy oscuras otra cosa que alguna guarnición mohosa de coche, y un aparato telefónico por el suelo.

En una de estas piezas encontré a nuestro juez acostado vestido en un catre sin saco. Estaba casi sentado, con la camisa abierta y el cuello postizo desprendido, aunque sujeto aún por detrás. Respiraba como respira un asmático en un violento acceso, lo que no es agradable de contemplar. Al verme agitó la cabeza en la almohada, levantó un brazo que se mo-



Fotógrafo sin identificar. H. Quiroga junto a su esposa María Elena Bravo. Olivos, Provincia de Buenos Aires. C. 1930.
Colección del Museo Horacio Quiroga, San Ignacio, Misiones.

vió en desorden y después el otro, que se llevó convulso a la boca. Pero no pudo decirme nada.

Fuera de sus facies, del hundimiento insondable de sus ojos y del afilamiento terroroso de la nariz, algo sobre todo atrajo mi mirada: sus manos, saliendo a medias del puño de la camisa, descarnadas y con las uñas azules; los dedos lívidos y pegados que comenzaban a arquearse sobre la sábana.

Lo miré más atentamente, y vi entonces, me di clara cuenta de que el juez tenía los segundos contados: que se moría: que en ese mismo instante se estaba muriendo. Inmóvil a los pies del catre, lo vi tantear algo en la sábana, y como si no lo hallara, hincar despacio las uñas. Lo vi abrir la boca, mover lentamente la cabeza y fijar los ojos con algún asombro en un costado del techo, y detener allí la mirada, hasta ahora fija, en el techo de cinc por toda la eternidad.

¡Muerto! En el breve tiempo de diez minutos yo había salido silbando de casa a consolar al pusilánime juez que hacía buches de caña entre dolor de muelas y ataque de asma y volvía con los ojos duros por la efigie de un hombre que había esperado justo mi presencia para confiarme el espectáculo de su muerte.

Yo sufro muy vivamente estas impresiones. Cuantas veces he podido hacerlo, he evitado mirar un cadáver. Un muerto es

para mí algo muy distinto de un cuerpo que acaba simplemente de perder la vida. Es otra cosa, una materia horriblemente inerte, amarilla y helada, que recuerda horriblemente a alguien que hemos conocido. Se comprenderá así mi disgusto ante el brutal y gratuito cuadro con que me había honrado el desconfiado juez.

Quedé el resto de la mañana en casa, oyendo el ir y venir de los caballos al galope; y muy tarde ya, cerca de mediodía, vi pasar en un carro de playa tirado a gran trote por tres mulas, a Elena y su padre que iban de pie saltando prendidos a la baranda.

Ignoro aún por qué la polaquita no acudió más pronto a ver a su difunto marido. Tal vez su padre dispuso así las cosas para hacerlas en forma: viaje de ida con la viuda en el carro, y regreso en el mismo con el muerto bailoteando en el fondo. Se gastaba así menos.

Esto lo vi bien cuando a la vuelta Corazón-Lindito hizo parar el carro para bajar en casa a hablarme moviendo los brazos. —¡Ah, señor! ¡Qué cosa! Nunca tuvimos en Misiones un juez como él. ¡Y era bueno, sí! ¡Lindito corazón tenía! Y le han robado todo. Aquí en el puerto... No tiene plata, no tiene nada.

Ante sus ojeadas evitando mirarme en los ojos, comprendí la terrible preocupación del polaco que desechaba como nosotros

el cuento de la estafa en Buenos Aires, para creer que en el puerto mismo, antes o después de muerto, su yerno había sido robado.

—¡Ah, señor! —cabeceaba—. Llevaba quinientos pesos. ¿Y qué gastó? ¡Nada, señor! ¡Él tenía un corazón lindito! Y trae veinte pesos. ¿Cómo puede ser eso?

Y tornaba a fijar la mirada en mis botas para no subirla hasta los bolsillos del pantalón, donde podía estar el dinero de su yerno. Le hice ver a mi modo la imposibilidad de que yo fuera el ladrón —por simple falta de tiempo—, y la vieja guarduña se fue hablando consigo misma.

Todo el resto de esta historia es una pesadilla de diez horas. El entierro debía efectuarse esa misma tarde al caer el sol. Poco antes vino a casa la chica mayor de Elena a rogarme de parte de su madre que fuera a sacar un retrato al juez. Yo no lograba apartar de mis ojos al individuo dejando caer la mandíbula y fijando a perpetuidad la mirada en un costado del techo, para que yo no tuviera dudas de que no podía moverse más porque estaba muerto. Y he aquí que debía verla de nuevo, reconsiderarlo, enfocarlo y revelarlo en mi cámara oscura.

¿Pero cómo privar a Elena del retrato de su marido, el único que tendría de él?

Cargué la máquina con dos placas y me encaminé a la casa mortuoria. Mi carpintero tuerto había construido un cajón to-

do en ángulos rectos, y dentro estaba metido el juez sin que sobrara un centímetro en la cabeza ni en los pies, las manos verdes cruzadas a la fuerza sobre el pecho.

Hubo que sacar el ataúd de la pieza muy oscura del juzgado y montarlo casi vertical en el corredor lleno de gente, mientras dos peones lo sostenían de la cabecera. De modo que bajo el velo negro tuve que empapar mis nervios sobreexcitados en aquella boca entreabierta, más negra hacia el fondo más que la muerte misma; en la mandíbula retraída hasta dejar el espacio de un dedo entre ambas dentaduras; en los ojos de vidrio opaco bajo las pestañas como glutinosas e hinchadas; en toda la crispación de aquella brutal caricatura de hombre.

La tarde caía ya y se clavó a prisa el cajón. Pero no sin que antes viéramos venir a Elena trayendo a la fuerza a sus hijos para que besaran a su padre. El chico menor se resistía con tremendos alaridos, llevado a la rastra por el suelo. La chica besó a su padre, aunque sostenida y empujada de la espalda; pero con un horror tal ante aquella horrible cosa en que querían viera a su padre, que a estas horas, si aún vive, debe recordarlo con igual horror.

Yo no pensaba ir al cementerio, y lo hice por Elena. La pobre muchacha seguía inmediatamente al carrito de bueyes entre

sus hijos, arrastrando de una mano a su chico que gritó en todo el camino, y cargando en el otro brazo a su infante de ocho meses. Como el trayecto era largo y los bueyes trotaban casi, cambió varias veces de brazo rendido con el mismo presuroso valor. Detrás Corazón-Lindito recorría el séquito lloriqueando con cada uno por el robo cometido.

Se bajó el cajón en la tumba recién abierta y poblada de gruesas hormigas que trepaban por las paredes. Los vecinos contribuyeron al paleo de los enterradores con un puñado de tierra húmeda, no faltando quien pusiera en manos de la huérfana una caritativa mota de tierra. Pero Elena, que hamacaba desgredada a su infante, corrió desesperada a evitarlo. —¡No, Elenita! ¡No echés tierra sobre tu padre!

La fúnebre ceremonia concluyó; pero no para mí. Dejaba pasar las horas sin decirme a entrar en el cuarto oscuro. Lo hice por fin, tal vez a medianoche. No había nada de extraordinario para una situación normal de nervios en calma. Solamente que yo debía revivir al individuo ya enterrado que veía en todas partes; debía encerrarme con él, solos los dos en una apretadísima tiniebla; lo sentí surgir poco a poco ante mis ojos y entreabrir la negra boca bajo mis dedos mojados; tuve que balancearlo en la cubeta para que despertara de bajo tierra y

se grabara ante mí en la otra placa sensible de mi horror.

Concluí, sin embargo. Al salir afuera, la noche libre me dio la impresión de un amanecer cargado de motivos de vida y de esperanzas que había olvidado. A dos pasos de mí, los bananos cargados de flores dejaban caer sobre la tierra las gotas de sus grandes hojas pesadas de humedad. Más lejos, tras el puente, la mandioca ardida se erguía por fin eréctil, perlada de rocío. Más allá aún, por el valle que descendía hasta el río, una vaga niebla envolvía la plantación de yerba, se alzaba sobre el bosque, para confundirse allá abajo con los espesos vapores que ascendían del Paraná tibio.

Todo esto me era bien conocido, pues era mi vida real. Y caminando de un lado a otro, esperé tranquilo el día para recomenzarla.



Fotógrafo sin identificar. H. Quiroga en Misiones. C. 1934-1935. Colección del Archivo General de la Nación.

▶ 136

SECCION: *Libros*

AUTOR:

walter benjamin

TÍTULO:

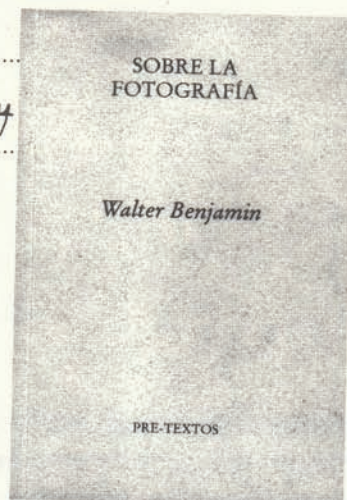
sobre la fotografía

EDITORIAL:

pre-textos

LUGAR Y FECHA DE EDICIÓN:

valencia (españa), septiembre de 2004



RESEÑA:

el presente de la modernidad

POR:

silvia perez fernandez

*Como un molusco en su concha
vivía yo en el siglo XIX,
que ahora está delante de mí,
hueco como una concha vacía.
La coloco al oído.
W. B., 1932/1933*

Hacia fines del pasado año vio la luz en español la selección de textos en los que Walter Benjamin reflexiona sobre la fotografía, con traducción y edición de José Muñoz Millanes. Algunos de dichos trabajos ya habían sido editados en

nuestro idioma en distintas obras del autor. La novedad procede, fundamentalmente, de haber podido reunir los fragmentos dispersos en los que Benjamin escribe acerca de la fotografía, desde los ensayos más divulgados ("Pequeña historia de la fotografía", "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica") hasta los menos conocidos, una serie de artículos, crónicas y reseñas periodísticas publicados entre 1925 y 1940.

Su lectura sugiere abrazar, al menos, tres líneas de trabajo en las que el autor

arriesga, explora y avanza: el gran problema-proyecto de comprender y pensar la modernidad (donde la fotografía se constituye en uno de sus vehículos), la particularidad de la fotografía y su relación con el arte, y la preocupación por la politización del arte frente al avance del fascismo.

El primer eje encuentra al autor hurcando en fotografías y escritos de y sobre fotógrafos del siglo XIX, que contribuirán al proyecto *París capital del siglo XIX*. En el intento de explicar los mecanismos estructurantes de la modernidad de ese período, Benjamin encuentra en el desarrollo de la fotografía del XIX un modelo, entre otros, para indagar en distintos problemas que suponen el avance de la modernización y las consecuentes tensiones de una sociedad en transición entre la producción artesanal y la industrial. La exploración encontró al autor sumergiéndose en daguerrotipos y copias al color archivadas en la Biblioteca de París, e inmerso en textos de fotógrafos, artistas y pensadores que se vieron involucrados por la novedad y la expansión de la foto-

grafía: *Quand j'étais photographe* de Nadar, "La photographie au Salon de 1859" de Figuier, poemas de Maxime Du Camp y escritos de Wiertz y Balzac, como también por las recientes investigaciones que intentaban dar cuenta del desarrollo de la fotografía, entre las cuales ocupan un lugar de privilegio los trabajos de Gisèle Freund, en quien encuentra la primera aproximación al análisis de la historia de la fotografía desde la dialéctica materialista (con la aparición en 1936 de *La fotografía en Francia en el siglo XIX. Ensayo de sociología y estética*), pero con quien también debate (dado que "discutirlo puede contribuir a su fortalecimiento") aquello que Benjamin entiende como errores provenientes de una aplicación mecanicista del pensamiento de Marx.

Teniendo como marco la aproximación teórica explícita en "La obra de arte en la época...", el intento de abordar el desarrollo de la fotografía en su doble dimensión de fenómeno económico y artístico, Benjamin distingue tres períodos: el decenio del daguerrotipo (1839-1850), de carácter artesanal; el período "indus-

trial", que comienza en 1855 y que encuentra resumido en un personaje (Disderi) tanto el proyecto de la burguesía comercial de la época, como metáforas del ordenamiento social ("la columna como emblema de la educación general"), para finalmente llegar a la etapa de la "reproductibilidad técnica", en la cual la fotografía se convierte en vehículo de acceso de las masas al arte, a través de las publicaciones ilustradas.

En ese esquema, fotografía y arte dialogan permanentemente en torno a la idea de función. Así, la fotografía atraviesa una primera etapa en la que permanece el valor cultural heredado de la pintura (los retratos sobre la base de daguerrotipos) para luego, a partir de la industrialización, sustituir a aquél por el valor exhibitivo. El primero es sustrato de la función del arte en la sociedad burguesa; el segundo, vía o posibilidad para el despliegue de la función política. En el tránsito de uno a otro, Benjamin inscribe la conflictiva relación entre arte (pintura) y fotografía, discusión que tiene como marca central el desplazamiento de "la

fotografía como arte" hacia "el arte como fotografía".

La primera de estas concepciones señala la intención de seducir al espacio de la tradición, produciendo fotografías que compartan aquello que valoriza las obras-mercancías de arte (unicidad, autenticidad). En este sentido Benjamin interpreta, junto a Gisèle Freund, que la pretensión de que la fotografía es un arte es contemporánea a su aparición como mercancía, a la vez que señala la "ironía dialéctica: el procedimiento que iba a estar destinado a poner en tela de juicio el concepto mismo de obra de arte al acentuar su carácter de mercancía mediante su reproducción, se califica de artístico". Pero el intento sistemático de provocar un enfrentamiento entre fotografía y arte (que tiene como base la reproducción fotográfica de las obras de arte) tenía que fracasar desde el principio, pues "no podía ser más que una fase del enfrentamiento entre el arte y la técnica" (cita correspondiente a *La obra de los pasajes*). Paralelamente, "la importancia de la fotografía aumenta a medida en que apa-

rece más cuestionable a partir de la nueva realidad técnica y social de su impacto subjetivo en el terreno de la información pictórica y gráfica" ("Daguerre o los panoramas", 1935). En "Pintura y fotografía" -texto inédito de 1939- se desarrollan propuestas interesantes para la discusión (por ejemplo, que la fotografía emancipa a la pintura de su solidaridad con las cuestiones públicas), a la vez que de polémica actualidad: los críticos, en vez de estar al servicio del público, lo están al comercio del arte, lo que adquiere una serie de consecuencias no menores en el contexto de avance del fascismo. En una interpretación dialéctica, ello implica que todas estas dimensiones pueden y deben ser integradas para el despliegue, confrontación y superación de la relación arte-fotografía a lo largo de la historia.

El entrelazamiento de definiciones y aproximaciones que abordan a la fotografía en su especificidad dentro de la perspectiva teórica antes señalada, hace de la reflexión de Benjamin un producto único, donde los análisis inmanentes son puestos en juego en el marco que permi-

ten y otorgan significado las distintas circunstancias históricas. Esta estética historizada abre paso, entonces, a la dimensión política.

La trama conceptual benjaminiana sobre la fotografía va a "marcar la cancha" de buena parte de la reflexión teórica del siglo XX, desde ideas centrales hasta desarrollos laterales. Podemos rastrear el "punctum" barthesiano en el sugerente fragmento de la "Pequeña historia de la fotografía": el espectador "se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispita minúscula de azar, de aquí y ahora, con que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen...". Vía la incorporación por Benjamin de conceptos del psicoanálisis, es factible relacionar aquello de que "un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con conciencia" como el protodesarrollo del abordaje que Robert Castell continuará a mediados de la década de 1960 para explicar -con la complementación de elementos del psicoanálisis freudiano y lacaniano- el me-

canismo de base individual que da cuenta del hecho social que es el fotográfico. Pero también y simultáneamente esta línea está en sintonía con el desarrollo de algunas vertientes de la fotografía de vanguardia y de la noción de "equivalente" de Alfred Stieglitz, y alimentará algunos fundamentos sobre los que va a trabajar y con los que va a discutir Minor White en el MIT durante los años de 1960. Por otro lado, la noción de "indicio", aplicada a la fotografía de Atget, sugiere interpretaciones que recuperan (redescubriendo también a Pierce) Barthes y Dubois en la década de 1980. Una mención que aparece muy fugaz y lateralmente en un *pasaje* a la teoría de los espectros de Balzac, será retomada (forzadamente) por Rosalind Krauss en los años de 1990 para sostener que la idea de que la fotografía es antes que nada una huella, no es ni benjaminiana ni posmoderna, sino pre-fotográfica. Volviendo a Barthes, el comienzo de *La cámara lúcida* con "veo a los ojos que han visto al emperador", recuerda al Proust que es recuperado por Benjamin en el texto sobre

Baudelaire. Sin embargo, resulta interesante y ameno traer una anécdota para iluminar la honestidad intelectual de Benjamin, que lo aleja de algunos de sus "recreadores": en una de las páginas del "Diario parisino" de 1930, cuenta que una librería le muestra libros con reproducciones fotográficas de obras de arte. Superando la "vieja tendencia a reaccionar tan impetuosamente frente a ellas", Benjamin escucha: "Las grandes creaciones no se pueden considerar obra de un solo individuo. Son configuraciones colectivas, tan poderosas que sólo pueden disfrutarse a condición de reducirlas... Ayudan al hombre a alcanzar ese grado de dominio sobre las obras sin el que no pueden llegar a ser disfrutadas". Casi un anticipo del célebre ensayo que escribirá años después (a propósito: es inexplicable la decisión que lo deja trunco a la mitad, porque —según explica el editor de *Sobre la fotografía*— "las siete primeras secciones están más directamente relacionadas con la fotografía", con lo que se vuela de un plumazo interpretaciones acerca de la fotografía que serán retomadas, entre

otras, por la teoría del cine de Bazin, además de otras consideraciones).

Lo que hace más interesante a los escritos es la relación entre los conceptos y la obra de fotógrafos de variadas épocas y orientaciones: la crítica a un libro de macrofotografías de plantas abre las puertas, a través de la noción de ampliación, a la idea de equivalente (en la forma estilística de los vegetales "se detecta cierto prejuicio a favor de lo gótico"), de imaginación que despiertan las fotografías ("caminamos debajo de estas plantas gigantes como liliputienses"), como a la de conocimiento, entroncando con postulados de la *Nueva Objetividad* alemana y el pensamiento de Moholy-Nagy. Por otro lado, Atget es reivindicado como fotógrafo surrealista (al liberar a los objetos de su aura), al tiempo que su obra resume la amenaza del *flâneur* y la extinción de los *pasajes*.

Finalmente, vale la pena recuperar las circunstancias que acompañaron y atraviesan la escritura de varios de los textos: el avance del fascismo (Benjamin se suicida en Port-Bou, Gerona, en 1940, al no

poder cruzar la frontera hacia España cuando su resistencia al nazismo había alcanzado el punto final en Francia). La obsesión por contrarrestar los mecanismos de estetización de la política que llevó adelante el fascismo (pero especialmente el nazismo), ubica a la fotografía en un lugar de privilegio para contribuir a una política revolucionaria de masas, sólo superada por el cine (aunque llamativamente son casi nulas las referencias a imágenes provenientes del naciente fotoperiodismo alemán, que no sólo distinguieron a la prensa alemana, sino que fundamentalmente crearon condiciones particulares para la percepción de lo público en los lectores). En este sentido, el pensamiento de Benjamin continúa más que vigente, sobre todo para analizar y confrontar a las políticas de la imagen provenientes del *autoritarismo de la libertad* de centros de poder, pero también otras *estetizaciones de la política* que son llevadas adelante en ámbitos mucho más reducidos, pero no por ello menos eficaces para la construcción de subjetividades.

Fotógrafo sin identificar. *Retrato de Kafka niño*, perteneciente a Walter Benjamin.





AUTOR:

pierre sorlin

TÍTULO:

el siglo de la imagen analógica. los hijos de nadar

EDITORIAL:

la marca

LUGAR Y FECHA DE EDICIÓN:

buenos aires (argentina), 2004, 217 pp

TÍTULO ORIGINAL:

les fils de nadar, nathan paris 1997



RESEÑA:

fotografía y cine como prácticas culturales

POR:

susana sel

La publicación de este libro de Pierre Sorlin en español es un aporte significativo a los escasos espacios de análisis académicos sobre la fotografía en el siglo XX.

Excedería el espacio de una reseña detallar la trayectoria del autor,¹ sin embargo no puede obviarse la referen-

cia a ciertos momentos de su producción, en particular sobre cine. Sorlin inscribe su obra entre fines de los años de 1960 y principios de la década de 1970, en el contexto del "mayo francés", y compartiendo el espacio hegemonizado por el paradigma estructuralista, la semiótica y el psicoanálisis que, enton-

¹ Sorlin es profesor de Sociología de los medios audiovisuales en la Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, director de la Cinemathèque Universitaire de Paris y del Instituto Histórico de Bolonia, miembro del Comité de redacción de la revista *Hors Cadre* y del consejo editorial de *Historical Journal of Film, Radio and Television*. Dirigió varios films documentales sobre la Revolución Francesa, el *affaire Dreyfus* y el Frente Popular y, entre sus publicaciones, se destacan *Sociología del Cine* (1977), *Genérica de los años '30* (1986), *Los hijos de Nadar* (1997), *Cines europeos*, *Sociedades europeas 1939-1990* (2002) y *Estética del audiovisual. Medios masivos y sociedad* (2004).

ces, desplazaban el foco de interés desde lo fílmico y la realidad al aparato cinematográfico, no sólo en su funcionamiento interno (Althusser) sino también en la vinculación del cine con los procesos psíquicos (Metz). Luego, acompañando los procesos de los años de 1970 y de 1980, y el avance de la hegemonía posmoderna, será la emergencia del posestructuralismo que enfatizará en la deconstrucción de Derrida en textos e intertextos, enfoques micro en lugar de una "teoría del cine".

En ese contexto se plantea esta línea de investigación socio-histórica, que en paralelo con la propuesta de Marc Ferro aborda el problema de la representación. Diferenciado asimismo del paradigma positivo y recuperando ciertos ejes de la Escuela de los *Annales*, Bloch formulará un nuevo concepto de hecho histórico. Los hechos fundamentales de la Historia pueden cambiar debido a la complejidad de la misma. La escuela negará el documento escrito como fuente indiscutible y máxima de conocimiento histórico y los

cambios tecnológicos no tienen como matriz a la economía como para el marxismo, sino que la matriz generadora está en la historia sociocultural y de las mentalidades colectivas de la época.

Pese a la polémica que suscitan esas consideraciones, y que sería tema de otro espacio, sí interesa recuperar la apertura a la utilización de nuevas fuentes históricas como el cine. Sorlin enfoca las reglas socialmente determinadas, los principios en función de los cuales se han construido y distribuido los films en una época cultural dada.

Profundiza el criterio de Le Goff sobre "historia de las mentalidades" que no trata de los fenómenos objetivos sino de su representación. Por tanto, hace hincapié en el cine como "puesta en escena" de la sociedad por parte de la propia sociedad, en una lectura histórica del film en la línea de Ferro. Al descentralizar el cine de su aura artística, el interés de Sorlin es captar y comprender las articulaciones entre la sociedad y la Historia.

Por eso su *Sociología del Cine* intentaba poner en evidencia las condiciones de producción fílmicas, en tanto proceso que incluye un conjunto de factores sociales entre los que se encuentran las fuentes lucrativas, en un momento donde el cine como terreno de experimentación estaba menos penetrado por EE.UU. que el de la televisión.

De ahí el doble carácter del cine en tanto objeto fabricado por la combinación de distintos materiales y encadenamiento de operaciones. Pero no una producción asociada sólo a fabricación, sino en tanto producto cultural, como producto dotado por el capitalismo de una base industrial y financiera que en pocos decenios lo transformó de diversión, curiosidad u observación científica, en espectáculo abierto a las masas. El producto cinematográfico existe a través de las condiciones de producción y no a pesar de ellas, por eso la pertinencia en el análisis del rol de las multinacionales en el mercado productivo, un análisis extendido también para la

televisión, convertida desde mediados del siglo XX en el medio más importante de información y comunicación.

El punto de partida será poner en relación el film con el sistema en el que se produce, interacción categorizada como práctica cultural que pone de manifiesto las tensiones del espacio social. Diferenciada del concepto de cultura que no lo incluye, como de campo, que considera dicho espacio social en tanto presencia de varios grupos, la práctica cultural es definida como práctica de diferenciación que incluye el dominio de los bienes específicos (una técnica, una terminología) inscriptas en un conjunto social que reconoce un derecho exclusivo o preferente al grupo especializado en este tipo de práctica.

Estos ejes serán desarrollados en *El siglo de la imagen analógica. Los hijos de Nadar* donde también la fotografía integra ese circuito. Al focalizar su desarrollo originado en el capitalismo industrial y en su dependencia directa, la equipara a otros soportes de las imáge-

nes, como el cine y la televisión. Y podría pensarse, asimismo, que su enfoque sobre la fotografía refiere a los "usos sociales" del clásico de Pierre Bourdieu, *La fotografía, un arte intermedio* (1965), más que a referenciarla cualitativamente.

La hipótesis del libro es que la imagen analógica introdujo otra forma de reconocimiento e interpretación del mundo. Los dos modos, sintético (previo a 1840) y analógico (a partir de la fotografía), son inseparables de la visión humana, pero si bien tienen en común la mirada del observador, se diferencian en el tipo de construcción que él mismo hace a partir de las formas encontradas y de sus propias competencias.

La imagen sintética requiere un saber anterior, ciertas competencias para comprender lo que se ve, los "saberes laterales" de Schaeffer, para leer indicios, alusiones, códigos. La analógica, en cambio, que es revelada al instante, con su reputación de exactitud y objetividad, plantea una ilusión de evidencia,

construye cierta verdad. Es el carácter realista de la representación, en la autenticidad de lo reproducido.

Para Sorlin, hay tres tendencias fundamentales de la representación analógica: la creación de acontecimientos, el desarrollo de retratos y la valorización del cuerpo humano. Recupera a Nadar, un comerciante que contribuyó a popularizar el acto fotográfico, más que Daguerre. Nadar ofrece un retrato fotográfico distinto del retrato pintado del siglo XVIII, lo banaliza. En ese sentido, diferencia la memoria fotográfica en tanto aptitud de recordar como mecanismo de mediados del siglo XIX, de la metáfora fotográfica (influencia del retrato) como distancia entre el individuo y su estado de ánimo.

Para analizar estas cuestiones, parte de definir el régimen de percepción no sólo como aquellos recortes subjetivos sobre la representación visual, sino como la serie de condicionamientos impuestos a la mirada y, en ese contexto, los cambios producidos por la imagen analógica

y su incidencia en la emergencia de las ciencias humanas. Si bien las ciencias se desarrollaron rápidamente en el siglo XVII, el hombre comienza a tener un espacio a partir de su visibilidad (a través del doble que es su imagen mecánica) y su caracterización como miembro de una especie que comparte el universo.

De ahí que para Sorlin ese cambio epistemológico se exprese en un nuevo régimen perceptivo a partir de la imagen analógica. El régimen representativo analógico estaría caracterizado por el hecho de que en él la imagen da cuenta de una situación que muestra al observador sin que éste se comprometa con lo que percibe (la imagen aparecería como independiente y objetiva) en paralelo al positivismo. El criterio adoptado para definirla y juzgarla será el realismo. Se desprende, entonces, que el régimen analógico sólo puede ser considerado en relación con el capitalismo industrial.

Luego que, durante siglos, la representación figurativa de la humanidad

conociera un modo de reproducción figurativa, la sintética, que dependía de expertos, la aparición de la fotografía, en la primera mitad del siglo XIX, permitió realizar una imagen analógica que reduce la distancia entre los expertos depositarios de una técnica y los diletantes, transformados en fotógrafos. Sorlin indaga asimismo en los efectos de la revolución digital que habilita un nuevo modo de ver y vivir las imágenes.

La imagen analógica intenta instaurar, a través de la fotografía y luego el cine, un lenguaje universal accesible a los hombres. Los films mudos referían historias simples que traducían impresiones. A diferencia de la sintética (cargada de alusiones y referencias) la imagen analógica no ofrece más que lo que muestra, no habla de "sí misma", evoca sentimientos simples (orgullo, vergüenza) pero sin considerar su relación entre grupos humanos. De ahí que su pseudoevidencia alimentó la ilusión de observar los comportamientos de manera sistemática y controlar la vida social (por

ejemplo, en el caso de los criminales). Para el autor, el mito de una mirada universal ilumina el desplazamiento que hizo pasar la imagen analógica de la aplicación técnica a la utopía.

Sin embargo, la fotografía es investida también de un poder discriminatorio. A mediados del siglo XIX el álbum era de circulación limitada para los ricos. El desarrollo del retrato por sus implicaciones psicológicas y sociales marcó una fuerte ruptura con la imagen sintética: obligaba a los individuos a reconocerse e informaba a los observadores sobre la pertenencia social de sus modelos. La imagen fotográfica impone un rápido y propio uso social e introduce gradualmente otra forma de lectura e interpretación del mundo, que es revelado a la mirada. La aparición de la reproducción fotográfica inaugura una inédita práctica social que se extiende al cine, la televisión y al video. Un régimen perceptivo en continua elaboración y metamorfosis, que regula y condiciona nuestra relación con los medios.

En ese sentido, Sorlin fija tres etapas de adaptación a la imagen analógica. Una primera época correspondiente a un mayor dominio del espacio por las *sociedades avanzadas*, donde la fotografía representó un papel decisivo en la observación y descripción del mundo (carácter científico del positivismo). Un segundo momento de perfeccionamiento a través de la obtención de la velocidad, desde fines del siglo XIX, junto al teléfono, el automóvil y el cine. Y un tercer momento a partir de la televisión y el video, en que la difusión se hace en directo, aboliendo plazos y tiempos.

Analiza también el carácter de la tecnología y cómo influyó en la relación de los individuos con su entorno. La imagen analógica no sólo suministró vistas inéditas sobre el mundo, también dio forma a la noción vaga de multitud, a la masa. Modificó la relación del observador con los hechos observados e independizó parcialmente el acontecimiento del flujo temporal. Así es que las

invenciones no acarrearón ni progreso ni retroceso en la conciencia que los seres humanos tienen del Universo, sólo hicieron que esos hombres lo consideraran de otra manera.

De allí que este libro nos plantea varios interrogantes sobre las imágenes, las que, independientemente del soporte y del carácter más inmediato como comunicación, arte o industria cultural, pueden aportar -según Sorlin- no sólo en la comprensión sino en la construcción de la propia historia.

▶ 152

CONVOCATORIA:

*cuartas jornadas de
fotografía y sociedad*

[illegible][illegible][illegible]

IV Jornadas de Fotografía y Sociedad
Facultad de Ciencias Sociales
12 de noviembre de 2005

Las *Jornadas de Fotografía y Sociedad*, organizadas en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, tuvieron su primera edición en 1997. Nos proponíamos crear un espacio de diálogo e intercambio en torno a la fotografía y lo fotográfico, partiendo de una premisa: ese ámbito sólo podría resultar fructífero si lograba saltar el vallado interpuesto entre los fotógrafos y quienes se dedican a la reflexión teórica y la investigación desde diversos campos del conocimiento. ¿Por qué planteamos la necesidad de esta conjunción de actores? Algunos de quienes llevamos adelante las *Jornadas* participamos de las dos zonas en cuestión, por lo que el cruce de prácticas —como suele ocurrir— dio cabida a la preocupación: ¿era posible generar un espacio capaz de superar las limitaciones que inevitablemente acompañan a la reflexión que gira sobre sí misma, sea sobre la base del oficio o nutrida en el enclaustrado académico? ¿Era viable un diálogo a partir de la existencia de prejuicios de fuertes consecuencias, tales como que quienes producen fotografías no están (no se sienten) capacitados para la reflexión sobre su propia práctica, y que quienes habitualmente investigan o ensayan teoría, están eximidos de aproximarse mínimamente a las experiencias vitales de los fotógrafos? En definitiva, creímos que apostar a la formación de un lugar que diera contención a estas preguntas podía redundar en un crecimiento y democratización de la discusión sobre la fotografía, además de contribuir a la producción de teoría.

El intercambio convocó a fotógrafos, historiadores, sociólogos, psicoanalistas, antropólogos, a quienes se dedican al estudio de la filosofía, la historia del arte, la comunicación, la semiología, la estética, entre otras disciplinas que contribuyen a tallar, con miradas diferentes, los alcances del análisis sobre una práctica y un producto cultural. En este sentido, *Ojos Cruels* surge como continuidad y cristalización del espacio teórico y político de las *Jornadas*.

El esfuerzo que demandan la organización de mesas con panelistas invitados y la exposición de muestras de fotografía sobre el mismo equipo de trabajo que hace *Ojos Cruels*, sumado a otros avatares, nos llevó esta vez a tomar la decisión de circunscribir la actividad de las *Jornadas* a la presentación de ponencias.

C.O.N.V.O.C.A.T.O.R.I.A.: *cuartas jornadas de fotografía y sociedad*
P.O.R.: *silvia perez fernandez*

Convocatoria

Las *IV Jornadas de Fotografía y Sociedad*, organizadas por la Dirección de Cultura (Secretaría de Cultura y Extensión Universitaria) de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, son abiertas a todo público.

La asistencia es *libre y gratuita* tanto para ponentes como para asistentes en general. La inscripción se realizará en el transcurso de las mismas *Jornadas*. Quienes deseen recibir periódicamente información sobre las *Jornadas*, deben enviar un correo electrónico a fotoysociedad@sion.com, colocando en el asunto "solicito suscripción".

Presentación y selección de trabajos

Podrán presentarse trabajos de investigación que supongan algún aporte original. El Comité Académico, conformado por Eduardo Garaglia, Ana Longoni, Silvia Pérez Fernández, Susana Sel y Marisa Strelczenia, se encargará de la selección y ordenamiento en mesas de las ponencias presentadas.

Sugerimos algunas áreas temáticas que, desde luego, pueden ser ampliadas siempre que el abordaje general sea respetado.

Fotografía y sociología
Fotografía e historia social
Fotografía y antropología
Fotografía y filosofía
Fotografía y semiología
Fotografía y psicoanálisis
Fotografía y estética
Fotografía y comunicación
Fotografía y economía
Fotografía y política
Fotografía y memoria
La fotografía y el arte (literatura, cine, pintura, etc.)
La fotografía y el mercado (medios de comunicación, arte)
Políticas en fotografía
Situación laboral de los fotógrafos

Envío de ponencias

Se admitirá sólo una ponencia por participante. La misma no podrá superar la extensión de 20 (veinte) páginas, tamaño A4, cuerpo 12, fuente *times new roman*, a doble espacio.

Deberán remitirse 3 (*tres*) copias impresas (puede tratarse de un original y fotocopias) y un *diskette* en versión word 6.0 del trabajo presentado, adjuntando tres copias del formulario para la presentación de ponencias, que podrá ser solicitado por correo electrónico a los organizadores.

Calendario

Vencimiento de presentación de ponencias: 30 de septiembre de 2005 a las 19 hs.

Anuncio de la selección de ponencias y conformación de las mesas:

24 de octubre de 2005.

Las ponencias deberán entregarse por correo o personalmente (en el horario de 10 a 19 hs.) en:

Facultad de Ciencias Sociales (UBA) – Dirección de Cultura

IV Jornadas de Fotografía y Sociedad

Marcelo T. de Alvear 2230, 5º piso, oficina 509

Código Postal 1122. Buenos Aires.

De ser posible, se solicita enviar también una copia del trabajo a la dirección de correo electrónico fotoysociedad@sion.com. Si los trabajos incluyen imágenes deben remitirse a una resolución de 72 dpi, tamaño 13x18, en formato .JPG o .TIF

Informes y consultas

Dirección de Cultura de la Facultad de Ciencias Sociales

Marcelo T. de Alvear 2230, 5º piso, of. 509

Teléfono: 4508-3800, int. 164 (de 10 a 19 hs.)

Correo electrónico: fotoysociedad@sion.com

IV Jornadas de Fotografía. *Directora:* Silvia Pérez Fernández; *Secretario de organización:* Eduardo Garaglia; *Comité Académico:* Eduardo Garaglia, Ana Longoni, Silvia Pérez Fernández, Susana Sel y Marisa Strelczenia; *Colaboradores:* Guadalupe Faraj, Estela Fares, Néstor Ferioli, Valentín Goltzman, Alejandra Marín, Liliana Parlato, Daniel Ponce, Matías Russín, Tony Valdez, Pablo Vitale.

Ojos Cruels

de ojos cruels

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 impulsando 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 Cruels* 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 Cruels* 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 sis-

temas de legitimación. Por otro lado, como ya lo dijera Marx hace ciento sesenta años, desde que se escindieran trabajo manual e intelectual, muchos han vivido 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 Crueles* 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 Crueles* 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 distintivas. 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 fernández
eduardo garaglia

■ pautas de redacción y protocolo de edición

Los trabajos con pedido de publicación deben ser enviados a los directores de *Ojos Cruels, 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 *italica*, 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, Lunwerk 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 *italica*; 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 *italica*, 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 *italica*.

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.



**CENTRO
MAYORISTA**
Fotografía

Libertad 434 PB - Buenos Aires
4382-6566 / 4959
cmf@centromayoristafoto.com.ar

veo9v

guía de exposiciones
fotográficas

www.guiaveoveo.com.ar



FLORIO & CIA. I.C.S.A.
BODEGAS Y VIÑEDOS

Juan Gazzano
FOTOSERVICE

Tel: 4383-1465
juanfgazzano@yahoo.com.ar
Solís 183. Buenos Aires

**Estudie
Fotografía**

INSTITUTO FOTOGRAFICO ARGENTINO

IFA[®]

Director: **CARLOS MEI**

Av.Córdoba 4432
4773-0553
fotoifa@fotoifa.com.ar

**Desde 1993
formando fotógrafos**

**Fotografía
Documental**

**Taller de Estilos
y Autores**

**Laboratorio
Color y B/N**

**Iluminación de
Desnudos**

Retratos

**Transferencias a
papel reciclado**

Fotografía DIGITAL

(Photoshop, Scaneo, Toma Digital, Grabación e Impresión)

Equipos MAC/PC Uso Individual por Alumno

argra>escuela
FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL Y PERIODÍSTICA

www.argraescuela.org.ar
Venezuela 1433, Cap. Fed. - Tel./Fax: (54 11) 4381 4593
info@argraescuela.org.ar

ROMEK

**PRODUCTOS
QUIMICOS FOTOGRAFICOS**

www.romekquimicos.com.ar
correo@romekquimicos.com.ar

Edgardo Filloy

Fotógrafo

edgardofilloy@fotositio.net
www.memoriavisual.com.ar
www.edgardofilloy.com.ar
Tel. Cel. (54 11) 15 5007 1773



**FOTO
INTERNACIONAL**

**la mejor atención y
el más amplio surtido**

Rivadavia 990
Tel/fax: 4345-3675
e-mail: info@fotointernacional.com.ar
www.fotointernacional.com.ar

**EL OJO
MOCHO**
críticas & tribulaciones



PLUSCOLOR
Laboratorio Fotográfico Digital

www.plus-color.com

INTERNET
LatBook
Revistas Argentinas

ojos cueros

incluye los sumarios de sus ediciones en
la base de datos **Latbook** (libros y revistas)

Disponible en INTERNET
en la siguiente dirección:
<http://www.latbook.com>

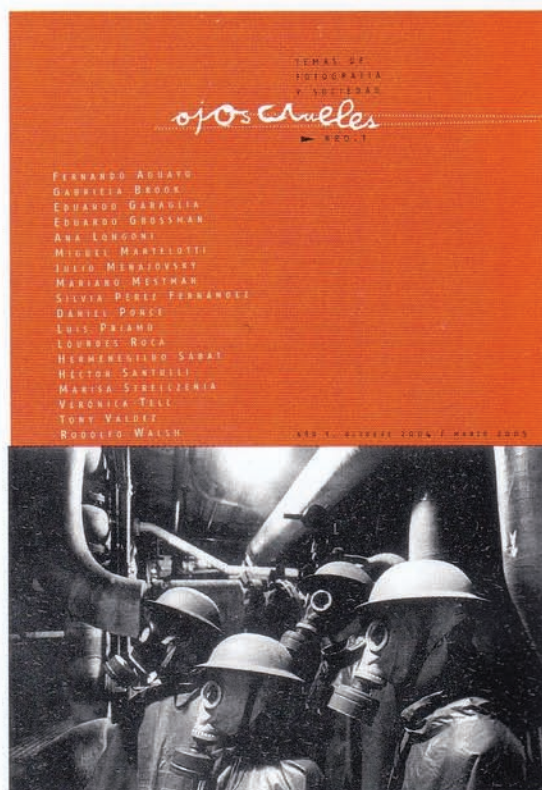
TEMAS DE
FOTOGRAFÍA
Y SOCIEDAD

ojos crueles

► NRO. 1

OC

OSCRUELES@SION.COM



► Daniel Ponce: **La intensa luz de lo remoto: fotógrafos viajeros del siglo XIX** ► Luis Priamo: **Fotografía y estado moderno** ► Verónica Tell: **Problemas de representación: algunas instancias en la conformación del campo de la fotografía en la Argentina** ► Ana Longoni y Mariano Mestman: **Documentalismo y eficacia comunicativa en Tucumán Arde** ► Marisa Strelczenia: **Fotografía y memoria: la escena ausente** ► Gabriela Brook y Julio Menajovsky: **Fotoperiodismo y mercado en la era digital: cuando los aficionados vienen marchando** ► Silvia Pérez Fernández: **A cuarenta años de *Un arte medio*** ► Héctor Santulli: **Vendrá la muerte y tendrá tus ojos. Una aproximación a Robert Mapplethorpe** ► Fernando Aguayo y Lourdes Roca: **Usos y apropiaciones de un espacio urbano. El Paseo del Zócalo** ► Eduardo Garaglia, Silvia Pérez Fernández, Daniel Ponce y Tony Valdez: **Hermenegildo Sábat (reportaje)** ► Rodolfo Walsh: **Las fotos** ► Miguel Martelotti: **Rodolfo** ► Daniel Ponce: **Una frontera lejana. La colonización galesa del Chubut (reseña)** ► Eduardo Garaglia: **Nicolás de Lekuona. Imagen y testimonio de la Vanguardia (reseña)** ► Eduardo Grossman: **Grisés peces viscosos (foto de tapa)**

ojos cieles



IMAGO
MUNDO

Buenos Aires

ISSN 1668-8643