



UNA MIRADA EN LA FOTOGRAFIA

Rodolfo Alonso

¿Qué es lo que vuelve arte a una foto? ¿Y qué es eso que lo que llamamos arte nos da en una foto? Mientras escribo estas líneas, mi pensamiento –que ya había soñado con ello– corre más rápido que mi mano, asida o empuñando una estilográfica. Hace tiempo intuí que la relación entre esos tres elementos: dos pertenecientes al cuerpo humano (mente y mano), y el tercero un artilugio mecánico, una herramienta de escribir, tenían algo que decir con respecto al estilo. Que en esa relación, histórica y por lo tanto cambiante, en el individuo y en el género, en la humanidad y en la persona, radicaba quizás algo que podía resultar fundamental para una idea de la estética.

Ahora escribo con una estilográfica y mi mano se cansa mientras mi mente la supera, por lo menos en rapidez. Si lo que usara fuese una pluma de ganso, las relaciones de velocidad y de ritmo entre mente y mano serían sin duda modificadas. Como también lo sería –probablemente– el estilo del escrito resultante, en mayor o en menor medida. Si recurriera a una máquina de escribir, y si ésta fuera eléctrica o, mejor aún, directamente una computadora, se acelerarían sin duda algunos ritmos y variarían otras velocidades. Y, acaso, los resultados. Pero siempre parece mantenerse evidente que a la *liaison* entre mente y mano, reguladora de toda tarea, de todo trabajo, inclusive intelectual, se la modifica (al menos, de algún modo) con el artilugio mecánico, es decir, con la herramienta que se emplea. No quiere decir esto que sea la herramienta la que crea. Pero sí que ella es capaz, puede, está posibilitada para modificar –poco o mucho– los resultados de eso que se crea.

Si lo anterior es válido para las artes de la escritura, también lo es cada vez más para las artes visuales o sonoras. Del pincel al soplete o del óleo al acrílico, podría llegar a investigarse (si a alguien le importara) qué clase de modificación ha producido en las técnicas de la pintura –y por lo tanto en los estilos– la aparición de nuevos elementos, de nuevas herramientas. Y todos podemos percibir, en mayor o menor grado, no sólo la diferencia de escuchar un concierto en vivo o grabado, sino

también que la música electroacústica es hartamente diferente a la música de cámara.

La mano y su herramienta

Insisto: sólo se trata de señalar posibilidades, matices, diferencias, no de pretender erigir una norma o un dogma. Lo que algunos quisiéramos saber es qué vuelve arte a algunos signos, aun a sabiendas de que la respuesta siempre será imperfecta, si es que no incompleta o parcial. Y de que probablemente nunca lleguemos (precisamente por el carácter histórico, es decir, cambiante cuando no mutante de lo que estamos hablando) a una respuesta definitiva. Y felizmente. Aquí también, como en tantas otras actividades humanas, y cada vez más intensamente a medida que ellas son más elevadas, el camino es tanto o más importante que la meta, la búsqueda es tanto o más importante y aun trascendente que el resultado.

Pero si podemos sugerir lo que antecede con respecto a las letras, la plástica y la música, la relación se acentúa cuando nos enfrentamos con las artes más modernas, hijas directas de la tecnología que impera para bien y para mal en el planeta. Con respecto a la foto, el cine o el video, aquella relación entre mano, mente y herramienta parece acelerarse, y cada día más. Y el utensilio o la aparatología alcanzan un rol cada vez más preponderante, si es que no logran un neto predominio.

Ahora mismo me he cansado de escribir a mano, y eso me obliga a detenerme pero también a releer y reflexionar. Por un momento, añoro mi máquina de escribir, ahora lejana. Pero las dimensiones, el peso del utensilio, inclusive en su modelo portátil, también influyen en mi determinación. ¿Y qué decir mañana, cuando este mismo texto termine siendo pasado a una computadora? Hubo tiempos en que se habló de ciertas artes como una lucha contra la materia. El escultor, por ejemplo, enfrentaba a la roca como predisponiéndose a una batalla. Y si el cincel que empuñaba su mano podía entenderse como un

arma, era su mente (cuando no su corazón) lo que dictaba su estrategia. El artista de ese tipo tenía que poseer la habilidad del artesano, pero también la capacidad de trascenderla. Mente y mano, unidas, “vencían” a la materia, y la volvían “espíritu”. O le permitían manifestar su propio espíritu: el del artista, el de la materia. Y en los mejores casos, a la vez, conjuntamente: el espíritu del artista se fundía con el de la materia, haciéndose uno con ella, palpable y evidente.

Me detengo y contemplo el paisaje que tengo frente a mí. Él me atrae y me incita a entregármelo, pero en esa misma entrega que él parece reclamar también intenta poseerme. Contemplantarlo es entregarse, no hacer, dejarse ir. Aunque la ensoñación siempre precede al acto, como enunció alguna vez Edgar Morin. Aparto mis ojos del paisaje y los poso sobre la página. Mis ojos son en este momento una herramienta de mi mente. Pero forman parte de mí. También mi mano es una herramienta, y todo utensilio no es más que una prolongación de su uso, de su capacidad. La herramienta (pluma, violín, pincel) es una prolongación de mi mano. Y entonces no serían tres, sino dos, los intérpretes del acto humanísimo de crear: mente y mano, con su herramienta.

Intensidad, duración

Las artes de la duración se desplazan en el tiempo, y resulta difícil percibir las como forma terminada en su totalidad, de un vistazo. Una novela, una sinfonía, un filme, una tragedia griega, se realizan a lo largo de un período de tiempo, y culminan –sin decaer preferiblemente en ninguno de sus instantes– cuando se logran como conjunto. Las artes de la intensidad, en cambio, aspiran a decirlo todo de inmediato, a darse de un vistazo. El poema, el cuadro, la escultura, la foto, se pueden percibir como forma lograda y completa de inmediato, en su totalidad. Y el tiempo que les dedicamos nos conduce en ellos a la intensidad, a la profundidad, a bucear en su hondura.

El tiempo es la materia de la vida. Y no podemos escapar al tiempo. Pero pocas artes están más ligadas al tiempo que la fotografía. No sólo porque una foto sea apenas una visión arrancada al fluir del tiempo (no es por casualidad que se la denomina *instantánea*). Sino también porque nada separa, defiende ni exime a esa fotografía, a la fotografía, del tiempo mismo.

Los primeros artilugios mecánicos de la fotografía hicieron nacer algunos sueños, algunas utopías, pero también algunas novedades. La foto era en primer lugar un documento, una manera de salvar al menos a la imagen humana de su definitiva e ineludible destrucción. Pero paso a paso, para algunos de golpe, para muchos de a poco, fue apareciéndole a la fotografía otra significación. Pocas veces las denominaciones fueron más atinadas en estas lides que cuando se aludió, con respecto a la foto, a la técnica del revelado. Porque, junto con su capacidad documental, la foto comenzó a hacer evidente su capacidad de revelación, de volver evidente algo que aparecía velado. Y de velarse, tal vez, cuando la realidad no quería o no podía ser revelada.

Pocas artes están más ligadas al tiempo que la fotografía

Puesto que el arma más eficaz del hombre contra el tiempo y su mortal aliada, no es otra sino la memoria. La memoria de cuyo suelo fecundo se nutre el mito y la leyenda. La memoria que posee al tiempo y lo vuelve ensueño mellándole su capacidad deletérea. Como en las artes marciales del Oriente, la memoria no le devuelve al tiempo su golpe mortal sino que se apodera de su propio impulso para convertirlo en otra fuerza, antípoda, eso que vive contra la muerte en el corazón humano. Y la memoria que nos revela la fotografía no es solamente la que separa y resguarda a una mera imagen del mortal paso del tiempo, sino que es aquella memoria que recupera en su instante vivido lo que hay en él de permanente (no me atrevo a decir eterno) y fecundo.

Durante algún tiempo se pensó que el cine recién nacido iba a acabar con el teatro. Y hasta muchos opinaron que el cine no era en realidad más que teatro filmado. Pero, en el fondo, como lo intuyó en su momento Cesare Pavese cuando afirmó que Vittorio de Sica era el mejor narrador de su tiempo, lo que el cine venía a modificar era la narrativa. No a concluir, acabar, porque –al menos hasta el momento– ningún arte mecánico ha destruido totalmente a las anteriores, pero sí ha modificado su situación y su contexto.

Con respecto a la foto, siempre se creyó que volvería inútil a las artes plásticas, y se la comparó con ellas. ¿Para qué intentar un retrato al óleo si la foto lo haría “mucho mejor”? Pero no fue eso lo que ocurrió. Por el contrario, al liberarse de su obligación de retratar documentalmente, la pintura tuvo oportunidad de conocerse más intensamente a sí misma, de tomar conciencia de su especificidad y de adelantarse en busca de los caminos (nuevos, pero en realidad de siempre) que la conducirían a nuevos ámbitos de su propio dominio. Y a la vez, la fotografía, al adentrarse en los misterios del retrato, pudo crecer y comprender lo que ya sabían los grandes pintores: que el retrato no es apenas un documento, sino la manifestación de una evidencia.

Y como aquellos que temieron que el cine acabara con el teatro vieron en cambio al cine convertirse en una narrativa más instantánea y más profunda, y vieron también a los narradores aplicar en su estilo las técnicas del cine, con el consiguiente enriquecimiento mutuo, también los que temían que la foto acabara con la pintura asistieron en cambio a un renacimiento de ésta en su especificidad propia, que dejaba de lado lo accesorio, y asistieron igualmente al nacimiento de la fotografía como arte, de la fotografía artística, que descubría □ frente al retrato y la naturaleza □ que la imagen reproducida mecánicamente no era tan sólo un documento, en el sentido de los documentos de identidad, sino la revelación de un contenido espiritual latente que sólo estas nuevas artes mecánicas permitían poner de manifiesto *de cierta manera*. Algo que, en su medida, Paddy Chayefsky ya había señalado en la década de los cincuenta con respecto a la televisión, reivindicando la

especificidad de su lenguaje estético, diferente al del cine. Claro que él nunca pensó que podría degradársela, en la práctica, como nuestra propia época lo ha hecho. Pero esa es otra historia.

Las artes mecánicas

Una de las muchas y fructíferas cuestiones que plantean las complejas artes mecánicas es la de precisar, no sólo cual es el momento justo de la creación artística en cada caso, sino también, digamos, quien es su concreto protagonista. En el fabuloso y seductor mundo del cine, se había llegado a aceptar que el momento culminante de la creación era la mesa de montaje. Aunque fruto de sucesivos momentos de decisión creativa (el guión, la fotografía, la iluminación, la dirección de actores, el sonido, la misma dirección) pienso sinceramente que el momento preciso de la praxis cinematográfica sigue siendo, al menos hasta el momento, el acto del montaje. Allí, antes sobre la moviola y hoy ante los sofisticados mecanismos de la tecnología más reciente, se sigue cuadro por cuadro el material filmado y se decide su secuencia, es decir su sentido, incluyendo al sonido: las palabras, la música. Pero, en este arte de la imagen en movimiento, el montaje sigue siendo la hora de la verdad, el instante supremo en que un filme cuaja o no en obra de arte.

Claro que también había montaje, es decir encadenamiento de una sucesión, en otras artes de la duración, aunque sus orígenes no fueran mecánicos. Una sinfonía, una novela, una tragedia, necesitan contar con una visión de conjunto, con una estructura que les dé forma. Y el momento de armar y coordinar los distintos segmentos es también, a su manera, un acto de montaje, aunque no sea mecánico. Y algo similar ocurre en otros ámbitos, aunque no sean de esa área. En una de las principales artes de la intensidad, la poesía lírica, por ejemplo, aunque cada poema –sobre todo si es breve– aparentemente no la necesita, el conjunto del libro donde se integran los poemas individualmente logrados también participa de la idea del montaje. De allí nace el tradicional criterio del cancionero: es decir, del libro de poesía lírica donde los textos se agrupan de acuerdo con ciertos criterios, principalmente temáticos o de forma, cuando no simplemente cronológicos. Y también hay montaje cuando se monta cualquier exposición de artes visuales, incluida la fotografía, aunque sus elementos constitutivos resulten unidades básicamente individuales.

Pero el problema se amplía si no sólo nos planteamos cuál es el momento decisivo de la creación en ciertas artes, sino también cómo vimos quien es su verdadero protagonista, el definitivo y principal creador. Ya que por más que aceptemos que siempre hubo artes de equipo, de conjunto (como el teatro o la danza, por ejemplo, para no hablar de la música sinfónica), creíamos asimismo que, por encima de todas esas voluntades y capacidades creadoras, había algunas que sobresalían en el grupo: el autor o el director, digamos. En la ópera, si viene al caso, sabemos que hay un guionista pero acordamos mayor jerarquía al compositor de la música y, aunque sabemos que existen divos del canto y de la ejecución, también aceptamos fácilmente que, además de un *régisseur*, hay un director a quien se suele adjudicar el éxito.

¿Por qué nos asombramos entonces ante las modestas, simples mecánicas creativas de la foto? La cámara es una herramienta, el ojo ve, la mente controla y el dedo aprieta el disparador, pero, ¿quién es en definitiva el creador de la foto lograda? ¿Es la foto la que añade algún valor a lo que se reproduce en ella, o es simplemente que ese valor ya existía y la foto sencillamente lo refleja? Si se tratara de un óleo, de una canción o de un poema, la cuestión se nos presentaría en apariencia (sólo en apariencia) como mucho más simple. Y es que en cada uno de esos casos la supuesta realidad no es reflejada simplemente tal cual, sino que es elaborada, transformada por lo menos en el sentido de que debe ser traducida a otros lenguajes, a otros instrumentos antes de intentar ser transmitida.

La foto, en cambio, siempre estará fuera de su condición documental. Muchos, en la foto, no querrán ver nunca más que aquella irrisoria condición de espejo que, transportado a lo largo de un camino, alguna vez Stendhal imaginó que podía ser su definición de la novela. Si tal hubiera sido, la foto y el cine hubieran cumplido cabalmente –y acaso mejor– dichas funciones. Pero sabemos que no fue así. Hay algo específico en el lenguaje de la novela que hace que no pueda ser transmitido simplemente por el reflejo digamos fotográfico de la realidad. Y hay, a su vez, algo específico en el lenguaje de la fotografía que la hace diferente al lenguaje del cine, de la televisión y aun del video, por más que mantengan elementos en común.

Nos llevó mucho tiempo aceptar que el lenguaje humano es histórico, es decir, que se va cargando de nuevos y a veces diferentes sentidos a medida que se suceden los hechos significativos, que nos marcan, como individuos, como sociedad e inclusive hasta como especie. Pero durante mucho tiempo también (recuérdese por ejemplo *Contra la imagen*, libro de Roger Munier) temimos que la anunciada civilización de la imagen nos introdujera en un universo sin diferencias ni riquezas, sin capacidad de cambio, trágicamente inmutable, monosémico, unidireccional. Pero hoy sabemos, por un lado que también las imágenes –sobre todo en un sentido estético– se cargan de nuevos y diferentes sentidos, y que son tan dichosamente ambiguas por esencia como el mismísimo lenguaje humano. (Porque también son ambiguas por esencia las características mismas de la condición humana, de la cual forman parte en igual medida la lengua, el ojo, la mano y el oído.) Aunque también sabemos, hoy, por otro lado, que lo que parece haberse impuesto en el mundo, como bien dijo Guy Debord, es la sociedad del espectáculo, que logra convertir en *show*, banalizándolas, aun a las más inmensas tragedias. Y que se basa precisamente tanto en las más refinadas técnicas de seducción y persuasión como en la manipulación habilísima de los inmensos poderes desencadenados por la tecnología audiovisual.

En términos de arte, es decir para una perspectiva de apreciación estrictamente individual, profunda, honda, si es que eso es posible todavía, una imagen puede resultar, aunque evidente, tan ambigua y polisémica como una palabra, porque es humano el ojo que la ve y es humana la mente a que ese ojo la transmite. Y así como ocurre en esa rica fuente de

indefinición y sugerencias que es el lenguaje humano, la ansiada comunicación puntual y perfectamente precisa puede llegar a ser tan utópica como lo sería el imaginar que la percepción de una imagen sólo llegue a nuestro cerebro en una sola dirección de sentido. (Aunque, mucho me temo, eso es lo que se han propuesto los actuales multimedia planetarios, responsables de la más radical desacralización del planeta que nunca haya podido ser imaginada por ningún supuesto materialista.) La palabra mano es tan ambigua como la imagen de una mano, y la forma en que su significación se abrirá paso en nuestra mente tendrá que ver seguro con un conjunto de circunstancias, propias y ajenas, pero también con la forma en que ambas –imagen y palabras– nos sean presentadas. Y representadas.

De ese abismo de indefinición y vaguedad en que ruedan las palabras y las imágenes en abstracto, de esa carencia, el artista hizo su cantera. Hoy sabemos que quizá lo limitan muchos otros condicionamientos, antaño nunca imaginados, y que modifican en forma tajante la realidad de su situación, e incluso su misma esencia. Las todavía inquietantes cuestiones de Novalis (“¿Para qué la poesía en tiempos de miseria?”) o de Adorno (“Escribir poesía después de Auschwitz es bárbaro”), se enfrentan hoy con dilemas que, aunque aparentemente vinculados tan sólo con la tecnología dominante, en cuanto ello implica un destino totalitario para la supervivencia de lo que alguna vez se llamó condición humana, rozan las zonas más profundas de nuestra índole.

Crear que el lenguaje del cine no es más que poner fotos en movimiento, o que el lenguaje de la foto no es sino cine quieto, es no entender nada de lenguajes. Es, como en tantas otras cuestiones, quedarse apenas con la cáscara. Como en todo lenguaje, también en este de la imagen el signo no es sólo el recipiente que transporta a algún concepto, sino que es el desencadenante de un proceso –a la vez simple y complejo– de comunicación. La secuencia cinematográfica que pone imágenes en movimiento, contemplada a su vez en conjunto con una relativa multitud en la penumbra de una sala a oscuras, no despierta iguales resonancias que una sola de esas mismas fotos, única, saboreada a solas, en la claridad de nuestro cuarto. Lo que la foto arrastra, y desencadena en nosotros, es algo que muchas veces no está siquiera en la imagen (al menos, no para todos), y que sólo nosotros, lo que a nuestro ojo lo constituye en nosotros, podemos percibir.

La escultura procede en general de dos maneras. O bien cava, reduce, ahueca, ahondándose en el bloque de materia, para extraer de su interior no apenas lo que el artista quiere decirnos sino también –en los más altos casos– el ser mismo de esa materia, con lo cual esa materia no es solamente un medio sino, por lo menos, al mismo tiempo también un fin. O la escultura acumula, construye, cubre, reúne fragmentos de uno o más materiales hasta encontrarles un significado. Y aquí también, en los más altos casos, cuando lo hace logra al mismo tiempo que dichos materiales alcancen su máxima expresividad, no sólo con respecto a la posible significación, sino igualmente en relación consigo mismos. Aquí también, los materiales no

El arma más eficaz del hombre contra el tiempo y su mortal aliada, no es otra sino la memoria

son tan sólo un medio sino a la vez, generalmente al mismo tiempo, un fin.

Memorias de la luz

Alguien ya debe haberlo dicho. Infinidad de invenciones mecánicas, con la sagrada excepción de la rueda (fue el inefable Guillaume Apollinaire quien afirmó que, al inventar la rueda, los antiguos habían hecho surrealismo sin quererlo), no serían sino la proyección de características o funciones del propio cuerpo humano. Que la cámara con su lente reproduce efectos similares a los del ojo con respecto a nuestro cráneo, me parece evidente. Pero también me parece que no son similares las consecuencias. Lo que el ojo ve o, para ser más precisos, lo que el ojo hace ver a nuestra mente, no es similar a lo que pueden hacerle percibir ciertas fotos de lo mismo. Y, precisamente, no justo aquellas fotos que se limitaran a una reproducción digamos paisajística o documental.

En relación con la fotografía, ¿de qué material estamos hablando? No creo que sea tan sólo la película o su tratamiento. Creo que en la fotografía uno de los elementos esenciales es la luz, o más bien la forma en que la luz conmueve al ojo humano. Y quien dice luz y ojos dice luz y sombra, contraluz, impresiones. Lo que el milagroso y empecinado, deslumbrado impresionismo se propuso una y otra vez, dejando tras de sí tan magníficas huellas, la foto lo consuma a su manera. Las fotografías son así de algún modo fantasmas concretados de (por) la luz, como aquellos ectoplasmas que lograban materializar –¡y fotografiar!– ciertos espiritistas de fines del siglo XIX, que se querían de criterio científico. Y esos fantasmas que la luz nos evoca en tantas fotos tocantes, a veces, para nosotros mismos, no tienen que ver apenas con nuestro sistema óptico, sino también con una de las formas más relevantes que (como ya dije) adopta nuestro sistema afectivo: la memoria.

Porque, junto con la luz, el otro material de que se compone la foto es el tiempo. Ya sea como transcurrir que se mide en signos horarios, o como el inmenso mar donde estamos inmersos, somos hombres porque estamos hechos de tiempo. Y el tiempo en nosotros se vuelve a su vez humano al hacerse memoria. Lo que la luz nos dice a través de las fotos es lo que nuestra memoria reencuentra en la selva del tiempo, y lo que nuestra memoria le agrega a la imagen en la selva de los hechos. ■

Rodolfo Alonso (Buenos Aires, 1934). Poeta, traductor y ensayista argentino. Premio Nacional de Poesía. Orden *Alejo Zuloaga* de la Universidad de Carabobo (Venezuela). Palmas Académicas de la Academia Brasileña de Letras. Premio Único de Ensayo Inédito de la Ciudad de Buenos Aires. Premio Festival Internacional de Poesía de Medellín (Colombia). Es miembro del Concepto Editorial de *Archipiélago*.