

Notas sobre fotografía

José Carlos Huayhuaca

I

Creo que sé mirar, si es que algo sé. . .

Julio Cortázar

Desde hace algún tiempo asistimos en Lima a una especie de *boom* del arte fotográfico, cuyas señales visibles son muestras individuales y colectivas llevadas a cabo en prestigiosas galerías, concursos fomentados por diversas instituciones, la proliferación de centros de aprendizaje y academias, una asociación de fotógrafos que promueve con vigor su propia actividad, etc. En otras palabras, hay por fin un reconocimiento social sistemático de la fotografía como una forma artística que no está a la zaga de las otras, cuya esencia es diferenciable y no una mera derivación, y que constituye además un oficio capaz de ser aplicado a fines utilitarios sin menoscabo de su virtud de configuración estética —y a partir de todo esto, hay el brote de un verdadero ejército de hombres y mujeres dedicados a ella.

Es saludable que, concomitante a la práctica, haciéndole contrapunto y acicateándola, haya también una instancia de problematización teórica y debate. A este fin, quiero contribuir aquí ca-

racterizando el trabajo global de algunos fotógrafos representativos, y comentando fotos específicas de otros, para después referirme a ciertos criterios a partir de los cuales se pueda inferir una estética, una ética y aun una metafísica de la fotografía, sin olvidar en ningún instante la índole sólo aproximativa y de tanteo, en cierto modo conjetural, que tienen mis argumentos. Su finalidad es la provocación y el estímulo, y nadie estará más contento que yo si pareceres distintos me permiten corregir convicciones equivocadas.

La fotografía asumida como forma de arte suele debatirse entre el llamado "registro documental y/o humanista" y el tipo de fotografía denominada "creativa"; es decir, entre las imágenes que enfatizan el objeto (o sujeto) fotografiado y tratan de ser transparentes o 'invisibles' respecto a él, y las imágenes para las que el objeto real no es más que un punto de partida sobre el que se construye una entidad visual que a veces linda con la pintura abstracta. Entre ambos extremos se dan todos los matices, y resulta interesante examinar cómo han resuelto individualmente esta disyuntiva los fotógrafos peruanos.

Por mi parte, sin embargo, no puedo no recordar que las fotografías que más admiro —y en la obra de Lewis Carroll, de Mathew Brady, de Chambi, de Adams, de Strand, de Capa, de Cartier-Bresson, de Frank, de Brassai, de Mapplethorpe, etc., hay infinidad de ejemplos— son construcciones formales cuidadosas y autónomas, pero cuya razón de ser última es servir lo mejor posible a la mostración de su referente, sea este el rostro o la personalidad de alguien, un paisaje rocoso, la flexibilidad de un manante de agua, la magia del cuerpo desnudo de una mujer o un sugestivo contraste de texturas.

II

Fotógrafos de la calidad de un Cartier-Bresson o de un Brassai definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara (...) en una fotografía de gran calidad... el fotógrafo se ve precisado a escoger y limitar una imagen que sea significativa, que no solamente valga por sí misma sino que sea capaz de actuar en el espectador como una especie de apertura, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual contenida en la foto.

Julio Cortázar

Las fotografías de Javier Silva tienen un punto de partida documental más o menos típico: fiestas populares y su parafernalia, llamativos íconos religiosos, grupos humanos diferenciados (músicos, niños, feligreses), aspectos pintorescos de la sociedad y la cultura andinas. Pero en realidad se trata de un documentalismo fisurado o un sobredocumentalismo, puesto que sus imágenes testimonian la realidad plena y concreta de seres y cosas, pero también su irrealidad en la medida en que los muestra desdibujados, fantasmales o, como diría Antonio Cisneros, "encantados". ¿Se trata de un efecto caprichoso y porque sí, de un manierismo visual, de un tic retórico? Sabemos que la técnica de la que este efecto deriva consiste en la larga exposición combinada con el *flash* controlado manualmente; así, los elementos fijos cobran nitidez, en tanto que los vivos y los móviles, se afantasman. Pero lo importante y característico es que la razón de ser de esta técnica es la in-

roducción, dentro de la temporalidad *instantánea* propia de la fotografía, del elemento de la *duración*, y así de la presencia (mejor dicho, la señal, la evocación) de la corriente del tiempo, "la sustancia de que estamos hechos" según Borges "ese río que nos arrebató, ese fuego que nos consume". A propósito de tiempos distintos, que sin embargo coexisten y son simultáneos, el mismo Borges hablaba de un "jardín de senderos que se bifurcan". En las fotografías de Silva también se bifurca el tiempo, de modo tal que ciertos viejos objetos (la tuba, por ejemplo, o los cuadros colgados en la pared) permanecen nítidos, como si poseyeran una temporalidad más lenta, una suerte de solidez geológica, mientras que los hombres actuales paradójicamente se desvanecen como esos frescos enterrados, cuya súbita exposición a la intemperie los acaba borrando.

Viendo las fotografías de Billy Hare se me ocurre pensar en el jazz *cool* y en la estrategia del arte minimalista. Son imágenes despobladas que se fijan en grietas del piso, en huellas, en vestigios, en vacíos, en paisajes ingratos, en formas áridas (piedras, fierros), en todo aquello que podría ser, quizá por contraste, el fondo o *background* de algo o alguien, pero que aquí son el elemento protagónico. Pocas cosas, pocas y menoscabadas, pero vistas maníaticamente, como con tele o microscopio: poco que mirar, pero en cambio una mirada concentrada, calcinante. Según Octavio Paz, la austeridad y hasta el ascetismo podrían ser una vía de reeducación de los sentidos; fieles a esa pedagogía, las fotos de Billy Hare no nos "llenan" los ojos: nos enfrentan a elementos escasos y a diversas formas de la carencia, y de ese modo los ponen en estado de tensión, de búsqueda.

Para Fernando Castro, la práctica de la fotografía parece ser, no una finalidad en sí misma, sino otra faceta de una búsqueda más general, de índole plástica y finalmente poética. Poética sí, pero en el sentido de Dada y el surrealismo, donde los instrumentos del efecto poético son básicamente el juego (la experimentación lúdica, cabría decir) y el humor, pero también el recurso a la fantasía y la figuración de los ojos cerrados, a imágenes como del sueño, evanescentes, parciales, misteriosas. Las últimas fotografías tomadas por Castro son precisamente sugerentes ejercicios de erotismo onírico, donde mujeres desnudas se presentan como apariciones. Lo propio de una aparición es ser efímera; las fotos de

Castro constituyen una *contradictio in adjecto*: la fijación de una fugacidad.

Los últimos trabajos de Mariel Vidal derivan de incursiones en las playas populares del verano limeño, donde se esmera en detectar situaciones y grupos humanos que posean o sugieran fuertemente una atmósfera propia, una especie de micro-clima generado a partir de una disposición espacial determinada, de cierta actitud de la gente que capta, de un elemento 'escenográfico' (un auto de los años 50, una gorra de baño, etc.), con tan buena fortuna que los espectadores nos sentimos acceder a cierto tipo de manifestaciones de aquella percepción de Eluard: "Hay otros mundos, pero están en éste". Sólo que esos mundos *otros* no lo son porque nos remitan a otros espacios u otros continentes, sino porque nos catapultan a otro tiempo, a otros años del pasado —connotación que Mariel Vidal remarca con su recurso al leve desenfoque y al color sepia: sus fotos son delicados ejercicios de anacronismo.

En la evolución de las diversas disciplinas artísticas hay un momento inicial en que éstas se vuelcan hacia el mundo, hacia el entorno social, geográfico, etc., y nos "hablan" de él en forma directa y transparente; después, llaman la atención sobre sí mismas, y nos hacen saber que están dándonos *una* versión del mundo, alternativa a otras posibles versiones; finalmente, el mundo ya no es más que un pretexto, y el énfasis recae sobre el *medium*, de ahí el hábito de la autorreferencialidad: el cine se vuelve tema del cine, la literatura versa sobre el acto de escribir, los cuadros remiten a otros cuadros. A semejanza, las fotografías de Fernando La Rosa son otros tantos ejercicios acerca, no de tal calle o tal playa, sino acerca de las posibilidades de la fotografía, una exploración en sus técnicas, una apertura hacia formas virtuales de fotografiar.

En el caso de Roberto Fantozzi, es remarcable su hábito de incorporar la cámara fotográfica a su cotidiana e inmediata respiración; el hecho, a la vez simple y preñado de consecuencias, de no soltarla para nada. Hay algo de urgencia en las cosas que hace, algo acezante y ansioso y por lo mismo vital. Esa disponibilidad omnidireccional no implica, sin embargo, el sincretismo, la mezcla indistinta o la falta de un criterio de selección, puesto que en esas múltiples direcciones sabe discernir aquello que le interesa: en los últimos años, el retrato casual de gente en situaciones sociales (inauguraciones, fiestas, cocteles y ceremonias), y la captación de

contrastes de texturas y de formas, donde las cualidades de la tela, el toldo, el velo, etc., son el motivo recurrente. En la primera línea de trabajo, es notoria una intención crítica y hasta satírica, en cuanto sorprende a la gente de tal modo que parece revelar algo que ellos quisieran ocultar (y que los "delata"), sólo que ese algo no es su 'rostro íntimo', sino, por así decirlo, las máscaras que se ponen: su *mise en scene* social, su teatro; en la segunda, nos permite ver las cualidades formales de objetos modestos y consuetudinarios, cuya crasa utilitariedad (toldos de carros de fruta, telas 'tendidas' en un alambre) nos había impedido considerarlos como 'seres en sí'.

La obra de José Casals es muy amplia, tanto por los años que abarca como por los géneros que ha transitado. En los últimos años, Casals ha expuesto estudios de personas, en blanco y negro, y fotos de paisajes, en color. Tienen en común ambas orientaciones el hecho de que los sujetos y objetos fotografiados son notorios y vistosos: las personas son personalidades, los paisajes son asombrosos, cromáticos, espectaculares —y uno de los aspectos más apreciables de su trabajo es el grado de contundencia con que nos son mostrados, su *estar* definido y preciso en un período en que la imagen desdibujada, *blurred* o interferida de otras maneras, parece estar de moda. A diferencia de la línea maestra de su trabajo, la foto que aquí figura destaca por su discreción (por su no *vedettismo*); sin embargo, es una imagen muy rica en matices: utilizando una comparación musical podría decirse que es una foto de *cámara* o una especie de *solo* autosuficiente y que no requiere el acompañamiento de otros instrumentos o motivos. No se debe soslayar, a mi modo de ver, su connotación de musgo público de una mujer, es decir, la sugestión tácita de que la foto es también una metáfora.

"At one end of the spectrum" escribe Susan Sontag "photographs are objective data; at the other end, they are items of psychological science fiction". Las fotografías expresionistas de María Cecilia Piazza parecen corresponder a este cabo del espectro: ítems de 'ciencia-ficción psicológica'; las fotos de intención social o etnográfica de Carlos Montenegro, parecen alinearse en el otro: "objective data". Jorge Deustua, a su vez, cultiva tanto una áspera fotografía social cuanto ciertas *trouvailles* de un humor más bien liviano. Juan Carlos Belón ha expuesto recientemente unas

treinta fotografías, muchas de ellas harto logradas dentro de sus respectivos tipos (pero, por lo mismo, bastante modeladas por sendos repertorios de convenciones), que parecen haber sido tomadas por ocho o diez fotógrafos distintos —versatilidad que bordea el sincretismo y aun la veleidad. En cuanto al género foto-reportaje, que tan ilustres precedentes tiene en la historia de la fotografía mundial, aquí está representado por tres fotos que no hacen demasiado honor al considerable trabajo periodístico de sus respectivos autores: Andrés Longhi, Herman Schwarz y Víctor Ch. Vargas. Muchas fotografías tienen vocación metonímica, puesto que significan el todo por la parte, y en la foto de Longhi eso alcanza un estimable grado de condensación, pero en cambio el significado es demasiado obvio, y casi parece influido por el arte del slogan político, que, como todos sabemos, tiende al estereotipo o a una especie de *jingle* visual.

III

*... todo aquello quedó en la memoria
sin documentos fotográficos y, por lo
tanto, como algo indemostrable, de lo
que más tarde o más temprano se afirma-
rá que fue mentira.*

Milan Kundera

El cine, como el Dr. Jekyll, adolece, desde sus inicios, de una doble personalidad: bajo la tutela de los hermanos Lumière, que eran una suerte de ingenieros, fue el más avanzado artefacto de registro y reproducción de lo real; bajo la tutela de Georges Méliès, que era prestidigitador, fue el medio óptimo para encarnar la fantasía y los sueños. Análogamente, la fotografía, en sus opciones extremas, o es una 'transparencia' o es una 'construcción', o es una ventana que nos permite ver el diverso mundo o es un lienzo donde, en cierto grado, se 'pintan' imaginaciones.

A mediados del siglo anterior, O.G. Rejlander y H.P. Robinson sobresalieron por sus fotografías artísticas —es decir (según las ideas de la época), fotografías de intención edificante en cuanto al

contenido y de inspiración pictórica en cuanto a la forma— donde todo (la situación mostrada, los personajes involucrados) estaba concebido *ad-hoc*, y que, desde un punto de vista técnico, eran el resultado de la manipulación y la combinación de varios negativos tomados en estudio. Por esos años, Mathew Brady, Alexander Gardner y otros fotógrafos anónimos, erraban con su pesado armatoste sobre el hombro, documentando con modestia escenas de la Guerra Civil Norteamericana o de la Guerra de Crimea. “Estos hombres” dice la Enciclopedia Británica, “no tenían propósitos artísticos, su solo objetivo era registrar lo mejor que podían cada fase y aspecto de las hostilidades. Sin embargo, es en estos registros directos en los que percibimos la verdadera cualidad fotográfica... son documentos del pasado que todavía nos conmueven profundamente con su retrato claro y objetivo del horror y el *pathos* de la guerra. En cambio los esfuerzos artísticos de Rejlander y Robinson lucen autoconscientes, pomposos y artificiales”.

También en el Perú se ha dado la disyuntiva entre una fotografía estética, donde concurren la experimentación formal o técnica y la expresión subjetiva o conceptual, y una fotografía que está más pendiente del mundo externo y sus acaecimientos que de sí misma en tanto *medium* o de la idiosincrasia e ideología del fotógrafo. De hecho, en los años 20, sin saber nada el uno del otro, José María Eguren y Martín Chambi encarnaron, mejor que nadie, sendas formas de asumir el arte de la fotografía.

Así, el poeta Eguren (que era asimismo pintor) descubrió que “la cámara no obstaculiza la acción creadora, es una nueva forma de pincel y el pincel mismo completa la obra de ésta en el retoque” y que era posible conseguir “un azul de acuarela inglesa en el papel poniendo en el fijativo un trocito de hierro oxidado”. En sus experimentos fotográficos, obviamente, lo que le interesaba no era el referente real, el objeto o sujeto concretos que fotografiaba, sino el efecto estético que lograba a partir de ellos. La fotografía como una técnica adicional en su búsqueda de la intemporal Imagen Poética, de la que eran otros afluentes las imágenes verbales y las pictóricas. Dice Westphalen: “... fue seguramente el primero en el Perú en utilizar la fotografía con fines propios y exclusivamente estéticos. Llevó a ella su ingenio (la construcción de cámaras de la dimensión de un dedal, su tratamiento de los negativos, los ángulos caprichosos del enfoque) y su originalidad y el

imprescindible hábito poético que marcaron toda su obra y su vida". Eguren fue el pionero de muchos cultores actuales de la llamada 'fotografía creativa' —y fue más radical que ellos.

Martín Chambi, en cambio, aplicó la fotografía al proyecto de testimoniar lo real, no al de deformarlo aunque fuera a los fines de un bello efecto o de la expresión personal. Y lo real para él era, no lo intemporal sino lo histórico, es decir, aquello que tiene localidad y fecha precisas, aquello que pertenece a una etnia y a una clase social determinadas, a una cultura. Sus fotografías son asombrosas no tanto por su encuadre y diafragmación excelentes, ni sólo por la acuidad de su mirada al escoger personajes o escenas particularmente significativos, ni por su renuencia a la manipulación, sino porque esas cualidades están al servicio de un *effet scandaleux* (expresión de Barthes): la prueba directa de existencia de una sociedad que no existe más y sin embargo está ahí, ante nuestros ojos, con sus indígenas pauperizados y sus mestizos arrogantes, con sus casas de dos patios y sus fiestas populares —sólo que no vistos como pretextos de una foto, o mejor dicho, como objetos de un producto que se quiere 'artístico', sino vistos simplemente como sujetos dignos de un retrato, de un registro o de una 'transparencia'. ¿Estas fotos son obras de arte por ser el testimonio de un mundo que estaba desapareciendo en el momento en que era fotografiado o por sus cualidades formales? Lo son, creo yo, porque éstas son el medio para lograr aquel fin: la retención de algo que el tiempo, ese viento que se lleva tantas cosas, iba a borrar; la desesperación de probar que existió, así, tal como era. En una ocasión, Chambi vio pasar por la calle Marqués a un *cargador* indígena de gigantesca estatura, vestido casi con harapos, abrumado de pobreza, de lucha por la vida y de dolor, y sin embargo digno, nobilísimo. Lo convenció no sabemos cómo para dejarse retratar, lo llevó a su estudio, lo paró delante de un fondo convencional y disparó su cámara. La foto es excepcional porque se advierte al verla que Chambi no se valió de aquel *cargador* anómalo y doloroso para hacer una buena foto, sino que se valió de su capacidad de hacer buenas fotos (de componer, de iluminar, de diafragmar bien) para que la existencia de ese hombre no pasara desapercibida, o mejor dicho, para que no *pasara*. De hecho, esa existencia, monumental al mismo tiempo que frágil, llegó hasta aquí, mágicamente.

En todo caso, para nosotros, hoy, las bellas miniaturas fotográficas de Eguren no son más que una curiosidad a la que otorga valor por ósmosis la espléndida obra poética de su autor. La obra fotográfica de Martín Chambi, en cambio, a semejanza de la de Brady y Gardner, no sólo subsiste por derecho propio sino gana en trascendencia con el paso del tiempo. Una vez más, la fotografía 'estética', experimental e interesada en los intemporales valores plásticos, pierde en vigencia ante una fotografía sensible al Ser y al Tiempo.

Al inicio de esta sección establecí una semejanza entre el cine y la fotografía; llegados al final, podemos establecer una diferencia: mientras el cine parece cumplir con su esencia cuando se aboca a configurar nuestras fantasías y a plasmar los sueños, no así cuando documenta la realidad, la fotografía parece cumplir con la suya cuando documenta la realidad, no cuando la retoca.

IV

Un problema lo atormentaba, le daba mala conciencia y le impedía abocarse a su arte: lo que pasa en este dominio ¿no está desprovisto de valor si permanece en un nivel "estético", anodino, carente de sanción, si no hay nada, en el hecho de escribir una obra, que sea equivalente de lo que es para el torero el cuerno acerado del toro, que es lo único —en razón de la amenaza material que implica— que confiere una realidad humana a su arte, impidiéndole reducirse a las gracias vanas de una bailarina?

Michel Leiris

"Cuando se anda con la cámara" dice Cortázar "hay como el deber de estar atento, de no perder ese brusco y delicioso rebote de un rayo de sol en una vieja piedra, o la carrera trenzas al aire de una chiquilla que vuelve con un pan o una botella de leche".

Una ética de vivacidad y de estado de alerta es lo que parece implicar, según Cortázar, el ejercicio de la fotografía, un "como estar dos veces despierto" (la expresión es de García Márquez). Además, una ética de inquietud ante el tiempo vacío, una incomodidad o fastidio ante el hecho de que no pase nada... salvo el tiempo. "Entre las muchas maneras de combatir la nada" prosigue Cortázar "una de las mejores es sacar fotografías, actividad que debería enseñarse tempranamente a los niños pues exige disciplina, educación estética, buen ojo y dedos seguros".

No obstante ello, hay otros puntos de vista, menos halagüeños, respecto a la actitud que fomenta la práctica de la fotografía. Así, la Enciclopedia Británica opina que "cualquiera que haya captado bien unas cuantas instrucciones sencillas puede lograr con una cámara de bolsillo, negativos imprimibles. Debido a que es imposible para el principiante no entrenado lograr resultados tan aceptables en ningún otro *medium*, la fotografía ha sido a veces denominada el arte fácil".

Esta especie de intrínseca ligereza de la fotografía ("usted aprieta el disparador y nosotros hacemos el resto") ha sido, en cierto modo, su pecado original. Se trata de una potencial frivolidad con la que muchos fotógrafos autoexigentes no han querido transar; de ahí que su práctica fotográfica haya implícitamente postulado una teoría similar a aquella que Michel Leiris, en un célebre texto de 1945, sostenía para fundamentar su literatura: considerarla como una tauromaquia.

Es decir, como una forma de arte análoga a la que despliega el *matador* en la arena, cuando enfrenta la brutal embestida del toro cortejando la posibilidad de ser alcanzado por sus cuernos mortales, y logra componer, paradójicamente a partir de ese riesgo, un pase elegante y una figura agraciada. En la tauromaquia, el peligro real es la condición de una estética y una ética, gracias a él es posible a la vez el estilo y la autenticidad. Forzar las cosas hasta el punto de ser "cogido" —es decir, de caerse de la cornisa buscando el mejor ángulo, de recibir una bofetada, un balazo o un *shock* emocional por entrometerse, de pescar una pulmonía por una noche a la intemperie acechando cierta luz, etc.— debería ser igualmente la conducta natural de un fotógrafo que busca ver más y ver mejor, que está a la caza de una imagen fugitiva o un atisbo de la cara oculta de la luna.

... Una fotografía... mostrándome sin disimulo lo que iba a suceder (...) ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo... incapaz de intervención.

Julio Cortázar

En *Platoon*, la película de Oliver Stone sobre la Guerra de Vietnam, el protagonista se debate entre dos modelos (encarnados por dos sargentos de pelotón) contrapuestos y mutuamente excluyentes, sin poder, hasta el final, optar por uno o por otro, resignándose a una oscilación entre los principios rectores de ambos. A semejanza de ese personaje, yo también me debato, cuando juzgo una fotografía, entre una estética que admite la coexistencia y la relatividad de diversos sistemas de gusto y valoración (*On Photography*, de Susan Sontag, es la expresión mayor de ella), y una estética que postula cierta esencia de la fotografía y propone criterios precisos de discernimiento (*La Chambre Claire*, de Roland Barthes, en su excepcional encarnación).

El democrático *approach* de la Sontag está implícito en mi examen de las obras que he reseñado; ahora quiero referirme a la aristocrática normativa sostenida por Barthes. En ella no se encontrará ninguna referencia al arte de la composición formal, ningún alegato a favor de la "unidad temática" o de la "integración de los elementos", ninguna discusión acerca de las texturas o del manejo de la luz, etc., es decir, ningún recurso a esos tópicos habituales de la estética fotográfica. Barthes habla de otras cosas: de la *dualidad* intrínseca a toda buena fotografía, por la que un aspecto nos permite relacionarla con un código y una cultura más o menos establecidos, en tanto que otro aspecto actúa más bien como un detonante o fisurador de ellos; de su necesaria postulación de un campo en *off*, es decir, de todo un contexto que rodea a lo fotografiado, como su prolongación o como su condición de posibilidad; de su esfuerzo por superarse a sí misma o anularse como *medium*, confundiéndose con el referente, de tal modo que no sea un signo de la cosa sino la cosa misma; de la idea según la cual, más

allá de su pericia técnica, el arte del fotógrafo consiste, más que en una capacidad particular de ver, en su don de *estar* en el momento y el lugar precisos; el hecho de que la gracia mayor de una fotografía es, al mismo tiempo que inevitable o fatal, casi un logro involuntario o inconsciente, una *gracia*; del silencio e iluminación callada a que nos inducen las mejores fotografías (en tanto que otras nos inducen al parloteo).

¿Cuántas fotos aquí expuestas aprobarían un examen planteado con tales criterios? Obviamente, no muchas. Pero el pensamiento de Barthes va todavía más allá, porque descubre que hay otra clave, todavía más esencial, que nos permite descubrir, no sólo las fotografías extraordinarias, sino por qué son extraordinarias las fotografías. Y esa clave no es estética: es metafísica. Desde tal perspectiva, la fotografía se convierte en el escenario donde luchan encarnizadamente el ser y la nada. Veamos. En 1865, el joven Lewis Payne intentó asesinar al Secretario de Estado norteamericano de entonces, y fue por ello condenado a muerte. Alexander Gardner lo fotografió en su celda, mientras esperaba ser ejecutado —lo que, históricamente, ocurriría pocas horas después. En esa conmovedora, casi atroz fotografía, un hombre que ya ha muerto hace más de un siglo, al mismo tiempo está *a punto de morir*. “Yo observo con horror un futuro anterior en que la muerte está en juego” dice Barthes. *Ergo*: “Delante de la foto de mi madre niña yo me digo: ella va a morir —y tiemblo, como el psicótico de Winnicott ante la inminencia de una catástrofe que ya tuvo lugar. Que el sujeto ya esté muerto o no, toda fotografía es esta catástrofe”. Así, la foto es intrínsecamente patética o potencialmente luctuosa, porque las criaturas que la pueblan están condenadas. De ahí la ternura, el sufrimiento de amor, la Piedad extrema a que nos puede inducir, vista debidamente, una fotografía; de ahí el acongojado deseo de “rodear con los brazos a lo que está muerto o a lo que va a morir”.

En el Perú, este patetismo connatural a toda fotografía, y que las mejores parecen entrañar de un modo intenso, tiene una encarnación privilegiada, verdaderamente estremecedora, más allá de la cual ya no se puede ir: las fotografías de Uchuraccay. En efecto, estas pasmosas imágenes nos muestran personajes que están literal y figuradamente, física y metafísicamente, condenados. *Morituri* a la doble potencia.

En un cuento de Cortázar (y en una película de Antonioni basada en él) la ampliación de un conjunto de fotografías tomadas por casualidad, nos permite reconstruir un sórdido episodio protagonizado por los engañosamente apacibles viandantes de un parque; a través de las fotos vemos, sin poder hacer nada, cómo se va urdiendo una intriga, cómo la víctima está a punto de caer en ella. En las terribles fotos de Uchuraccay, asistimos, no a una sórdida intriga sino a una tragedia histórica (que hubiera movilizó a los griegos clásicos y a Shakespeare) donde unos hombres que van a morir fotografían con inocencia su camino hacia la fatalidad, y luego, con desesperación, el momento atroz en que van a ser asesinados: la fotografía como una instancia de poesía trágica. Y así constatamos cómo ella adquiere el nivel de lo sublime cuanto más se apega a su rol esencial: probar, mostrándolo, que algo *ha sido así*. La fotografía es "una profecía a la inversa: como Casandra, pero con los ojos fijos en el pasado, ella no miente" (Barthes).

VI

Milan Kundera inicia una célebre novela suya recordando el proverbio alemán "Einmal ist Keinmal": lo que ocurre una sola vez es como si no ocurriera nunca. Por tanto, dice "una vida que desaparece de una vez para siempre, que no retorna, es como una sombra, carece de peso, está muerta de antemano y, si ha sido horrorosa, bella, elevada, ese horror, esa elevación o esa belleza nada significan". A tal cualidad le llama *la insoportable levedad del ser*, y considera que el mito del Eterno Retorno (es decir, la idea de que alguna vez haya de repetirse todo tal como lo hemos vivido ya) es la imaginaria cura que hemos concebido para ese mal. Pues bien, una fotografía es, a la vez, la prueba de la fugacidad del ser, de su insoportable levedad, y un anticipo modesto o la vaga promesa del retorno eterno.



Willy Retto



Willy Retto