

discusión

■ discusión / 1

El cine y la fotografía

SOBRE RAYMOND DEPARDON

RAÚL BECEYRO: Depardon es, junto a Frederick Wiseman, una referencia ineludible en el documental contemporáneo. En **Diario de Francia**, un documental de Depardon sobre Depardon, lo vemos, tal como hacían los fotógrafos hace 150 años, recorriendo Francia fotografiándola con placas de gran tamaño; pero la película es sobre el Depardon cineasta, no fotógrafo. Gracias a eso los asistentes a encuentros anteriores —que pudieron ver **1974, une partie de campagne**, la película de Depardon sobre la campaña de Giscard d'Estaing que lo condujo a la presidencia de Francia— podrán ver un fragmento del film tal como Giscard lo concebía. El desacuerdo entre candidato y cineasta condujo a que durante 28 años el film no se estrenara.

GRACIELA HORNIA: **Diario de Francia** es un contrapunto entre fotos y fragmentos de films que obsesionan a Depardon, con la finalidad —como en todo contrapunto— de obtener cierto equilibrio armónico.

Los films muestran conflictos, pasan cosas (guerras, la intimidad del poder, el enfrentamiento de ciudadanos con las instituciones, el dolor del hombre encerrado, la fascinación por el desierto). A veces, incluso, hasta es filmación clandestina.

Las fotos muestran un universo clausurado. Son fotos del instante decisivo. El fotógrafo espera a que la realidad se acomode. Él mismo hasta se agacha y acomoda las hojas de otoño cuando fotografía a los jubilados que hace 20 años están en el mismo lugar. Y espera la luz buena.

En sus films corre tras la actualidad política, social, sanitaria, en el exterior y en Francia. Es la consigna de la agencia Gamma: captar la actualidad con mirada de autor.

En sus fotos Depardon prepara la memoria visual de la Francia provinciana: registra negocios, la ribera, personas. La memoria es la construcción social del recuerdo. Es afectiva y mágica y se arraiga en lo concreto, el espacio, el gesto, la imagen, el objeto.

El —20 años antes— pasó, vio a los jubilados y siguió de largo. Estaba automatizado ante el paisaje. El dice que quizás necesitó hacer tantos reportajes en el exterior para valorar la Francia provinciana. Y lo hace —también— en otra etapa de la vida: ya no tan interesado en fijar el presente sino en atrapar el pasado que se escapa. Porque, aunque los jubilados le garantizan que dentro de 20 años van a seguir estando, duda y saca otra más, otra más.

LUIS PRIAMO: Las reflexiones que voy a proponer brevemente aquí sobre la relación entre cine y fotografía tienen que ver con la experiencia que tenemos de ambos discursos en relación con el tiempo.

Este interés deriva de la principal particularidad que hermana a los dos soportes: ambos reflejan o reproducen lo real de un modo *literal*, la fotografía a través de la imagen *fija*, el cine a través de imágenes similares *en movimiento*. Roland Barthes, en *La cámara lúcida*, texto que referencia a estas páginas, describe así tal característica:

La foto [y el fotograma, agregamos nosotros] es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que

me encuentro aquí; importa poco el tiempo que dura la transmisión; la foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella. (*La cámara lúcida*:142)

Esta particularidad (que es igual en la película clásica que en el sensor digital moderno) es única en la historia de las reproducciones visuales de lo real, y produce asimismo una relación específica de las imágenes con el tiempo.

Hermanados por esta característica, ambos medios de captación y fijación de lo real se diferencian sin embargo de un modo radical en la *forma* que emplean para hacerlo, lo que condiciona también el modo en que experimentamos sus respectivos discursos en relación con el tiempo.

El cine, con sus imágenes en movimiento, recrea *el suceder de lo real en el tiempo* y de ese modo lo incorpora al relato, se apropia de él, lo captura como uno más de sus procedimientos discursivos, verbigracia los racontos, los saltos por corte directo o fundidos y otros. Es decir, el cine crea su propio tiempo interior al mismo tiempo que se *disocia* del tiempo de lo real.

La fotografía, en cambio, *detiene el suceder de lo real y fija el tiempo cronológico*, lo congela, e incluso podríamos decir que lo amortaja, y con esto queda *íntimamente asociada* a él y a sus estatutos. Esta conjunción, junto a la naturaleza *literal* de la captación fotográfica, es la base teórica de los análisis que Barthes produce en *La cámara lúcida*.

Cuando Barthes afirma que el *noema* o esencia de la fotografía es «esto ha sido», entendemos el concepto como una definición que *relaciona el referente con su imagen articulados por el tiempo*. Dice Barthes:

Llamo «referente fotográfico» no a la cosa facultativamente real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía. La pintura, por su parte, puede fingir la realidad sin haberla visto. El discurso combina unos signos que tienen desde luego unos referentes, pero dichos referentes pueden ser y son a menudo «quimeras». Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la Fotografía que la cosa haya estado allí. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo solo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía. Lo que intencionalizo en una foto (no hablemos todavía del cine) no es ni el Arte, ni la Comunicación, es la Referencia, que es el orden fundador de la fotografía. El noema de la Fotografía será pues: «Esto ha sido». (*La cámara lúcida*:136)

Una de las más significativas consecuencias de esa relación constitutiva entre tiempo y fotografía es la posibilidad de que sucesos *posteriores* a la toma fotográfica carguen a la imagen con nuevos sentidos, e incluso que la doten de valores simbólicos *que no estaban ni podían estar* entre los propósitos del autor. Es decir, *la disponibilidad que imágenes fotográficas de referente no manipulado ofrecen a los fenómenos y hechos del mundo que la suceden, para ampliar o modificar radicalmente su sentido original.*

En primer lugar, es evidente que esta característica de la fotografía ha sido experiencia común para las personas desde su inicio. Prueba de ello son los rostros otrora queridos y más tarde, por la razón que fuere, odiados o despreciados, que fueron ajusticia-

dos a tijerazos o alfilerazos, o rasgados y eliminados de las fotos. Y también lo contrario, es decir los gestos de devoción hacia la persona retratada sostenida en el tiempo. En cierta ocasión, repasando fotos antiguas en casa de una señora anciana preocupada por el destino de sus fotos familiares después de su muerte, le sugerí que las donara al museo del pueblo, a lo que respondió: «¡Ni loca, yo no voy a dejar que mi padre ande de mano en mano!».

Otro ejemplo, de alcance más social, podemos observarlo en la imagen del Che muerto en Bolivia. Para quienes abrazaban la fe comunista su cuerpo extendido tomado en escorzo fue objeto de devoción por lo que significaba su entrega absoluta en aras de la derrota del imperialismo y el advenimiento del hombre nuevo. Era paradigma del sacrificado por la *inevitable* redención del hombre a través de la revolución. Después de casi medio siglo, de la caída del muro y la disolución de la Unión Soviética y el derrumbe, en fin, del proyecto comunista, muchos militantes de entonces abandonaron sus convicciones, y con ello la relación emocional que tenían con la foto del Che, para convertirla en varias cosas posibles: evidencia de la propia ceguera ideológica juvenil; prueba del proyecto comunista como una más de las ideologías redentoras de la historia extraviadas en su propio origen; paradigma de una tragedia que arrastró a la muerte a millones de personas, entre otras. Para quienes siguen abrazados a la posibilidad del resurgimiento comunista la foto del Che sigue siendo paradigma, ya no de la lucha armada revolucionaria seguramente, pero sí de lo que llaman «resistencia», es decir de la lucha por no renunciar al proyecto redentor a pesar de su derrota momentánea; en suma, sigue siendo ícono del Revolucionario Heroico.

Es decir, una foto es una imagen del pasado que activa o *puede* activar nuestro acervo personal de cultura vivida y recibida, despertando en nosotros ideas o emociones que *le devolvemos y proyectamos* propiciando un intercambio impreciso que, en cualquier caso, *modifica* o puede modificar el sentido de la imagen. Y esto sucede, en mi opinión, por la relación íntima, constitutiva, que tiene la fotografía con el tiempo.

Tomemos un modelo ilustre. *La cámara lúcida*, de Barthes, comienza con esta frase: «Un día, hace mucho tiempo, di con una fotografía de Jerónimo, el último hermano de Napoleón (1852). Me dije entonces, con un asombro que después nunca he podido despejar: *Veo los ojos que han visto al Emperador*». La experiencia de Barthes es un buen ejemplo de la particular relación entre la imagen fotográfica del pasado, el hecho histórico que registra y la recepción del lector. En primer lugar, lo que focaliza Barthes del retrato son *los ojos* de Jerónimo, una especie de atracción magnética de un detalle que lo *punza* (como dice más adelante cuando define el concepto de *punctum*) y deja como en sombras el resto de imagen. En segundo lugar, la reacción de asombro remite a una relación personal, íntima con la cosa misma, es decir lo que han visto los ojos de Jerónimo y que Barthes *nunca vio*: el Emperador. Por carácter transitorio la foto le ha entregado, por así decir, una ficción *viva* de Napoleón, y es eso lo que ha conmovido el espíritu de Barthes. Ahora bien, si el Emperador no hubiese sido una figura mítica, primordial en la conformación espiritual de Barthes, tal conmoción no habría sucedido. El último paso en esta dialéctica es la alteración que la lectura proyectiva de Barthes produ-

jo en el retrato de Jerónimo, comprimido ahora en *los ojos que vieron a Napoleón*, una especie de vehículo que avivó en su espíritu el mito del Emperador.

Más interesante, quizá, que los cambios que las fotografías sufren bajo lecturas personales, son las metamorfosis que les provocan los sucesos e historias colectivas posteriores a la toma, es decir la cultura de una colectividad. Al respecto, voy a echar mano de un ensayo publicado hace años, y que aquí presento de un modo resumido. Hacia 1890 Samuel Rimathé, fotógrafo suizo que llegó a la Argentina en 1889 y se dedicó principalmente al género de vistas, tipos y costumbres, tomó tres fotografías de Palermo cuyo tema era el Cuartel Maldonado, el puente Maldonado y el arroyo del mismo nombre.

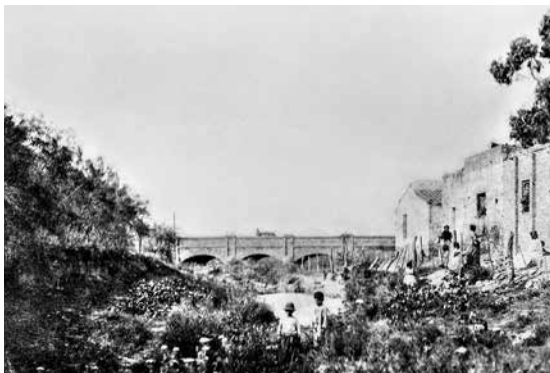
La primera foto muestra el cuartel al fondo tomado desde el puente de la avenida Santa Fe sobre el arroyo, lo que hoy es el cruce de la avenida Juan B. Justo y Santa Fe (imagen 1). Si nos colocamos hoy en el lugar de la cámara de Rimathé tendremos a la espalda, muy cerca, el puente del Ferrocarril San Martín, el antiguo Ferrocarril Pacífico, de ahí el nombre que toma popularmente esta zona de la ciudad.

La segunda fotografía está tomada desde el arroyo hacia el puente, llamado Puente Maldonado, y el Río de la Plata está detrás del fotógrafo, a pocas cuadras (imagen 2).

La tercera se llama Arroyo Maldonado y está tomada desde el puente mostrando el arroyo en dirección al Río de la Plata (imagen 3). Es, quizá, la menos interesante de todas. Sin embargo, es la que fue particularmente enriquecida por el paso del tiempo a través de la relevancia que tomó el barrio y el propio arroyo en la cultura porteña posterior.



■ (imagen 1) «Puente y cuartel Maldonado» (ca. 1890), Samuel Rimathé. Colección Luis Priamo



■ (imagen 2) «Puente Maldonado» (ca. 1890), Samuel Rimathé. Colección Luis Priamo



■ (imagen 3) «Arroyo Maldonado» (ca. 1890), Samuel Rimathé. Colección Luis Priamo

Palermo fue el barrio popular cantado por el primer poeta que tuvieron los arrabales de la ciudad: Evaristo Carriego. Sus series de versos dedicados al pobre-río de Palermo en *Misas herejes* (*La costurerita que dio aquel mal paso*, *La canción del barrio*, *El alma del suburbio*, *Interior*) no solo fueron referencia para los mejores letristas del tango del siglo pasado, sino que también inspiraron a un vecino de Palermo que conoció de niño a Carriego, es decir Jorge Luis Borges. La obra pionera de Carriego fue el tema de uno de los ensayos iniciales de Borges, *Evaristo Carriego*, y el barrio de Palermo, junto al Maldonado, escenario de uno de sus relatos tempranos más conocidos, *Hombre de esquina rosada*; y asimismo de poemas como *Alguien le dijo al tango*, que forma parte de la serie *Milonga para seis cuerdas* y comienza con estas dos cuartetas: «Tango que he visto bailar / contra un ocaso amarillo / por quienes eran capaces / de otro baile, el del cuchillo. // Tango de aquel Maldonado / con menos agua que barro, / tango silbado al pasar / desde el pescante del carro».

Medio siglo después de que Rimathé fotografiara el desangelado paisaje del arroyo Maldonado, la cultura porteña, de la mano de poetas, músicos y escritores, hizo de ese lugar uno de sus mitos urbanos de origen, de tal modo que ahora la foto de Rimathé despierta en nosotros, *que proyectamos en ella lo que la cultura de nuestra ciudad nos ha dado*, una arborescencia emotiva singular y un sentido emblemático absolutamente dissociado del registro original del autor, simple documento de un arrabal del Buenos Aires de su tiempo tomado con objetivos comerciales.

Quiero observar, sin embargo, que esta disponibilidad de la imagen fotográfica para *ser alterada* por el paso del tiempo no pareciera, sin embargo, abarcar al

entero mundo de la producción fotográfica. Cuando nos encontramos con una fotografía cuya intención o intuición de sentido se concreta plenamente en la forma de su composición, es decir con una obra de creación lograda, aquella disponibilidad queda como bloqueada por la contundencia y la fuerza del mensaje alcanzado, que la trasciende, y nos propone, por la unidad estética que la distingue, una mirada o actitud analítica y *deductiva*. Para no abundar en ejemplos ni desviarnos demasiado del tema que dio origen a estas páginas, los remito a los análisis de Raúl Beceyro de grandes obras fotográficas en sus libros. *La familia*, de Paul Strand, o *Pequeña tejedora en una hilandería de algodón de Carolina*, de Lewis Hine, por ejemplo.

Embarcado en cuestiones que me son familiares, como las fotos antiguas, he dejado atrás la atención sobre las consecuencias del tiempo sobre las películas, sobre lo que no me voy a extender, para alivio de ustedes (y mío, ya que lo he pensado a medias).

En primer lugar, como ya dije, en el cine quedamos momentáneamente al margen de lo real y su tiempo, en tanto el relato crea su propio tiempo ficcionado, enajenado del tiempo cronológico. En consecuencia, la primera acción del tiempo posterior al film, me parece, es su simple envejecimiento *como relato*, y lo juzgamos con argumentos de orden narrativo, llevándonos así por caminos completamente ajenos al efecto del *esto ha sido* fotográfico barthesiano.

Asimismo, no es menor el hecho de que el film es la experiencia visual continua de una recreación de lo real, es decir una *mediación* con sus propios códigos de nuestra relación con lo real (lo que hace que en cierta manera se asemeje a la pintura, cuyo discurso, como dice Barthes, *combina unos signos que tienen desde luego unos referentes, pero dichos referentes*

pueden ser y son a menudo «quimeras»). La foto, en tanto, es un objeto *concreto*, permanentemente disponible para su lectura y manipulación. Nada podemos proyectar en un film que modifique su sentido, ni ejecutar acciones fácticas sobre él como nos lo permite una foto. Son experiencias disímiles, con consecuencias también disímiles. Y en la base de todo esto está, me parece, la cuestión del tiempo.

G. HORNIA: Y en Santa Fe, ¿cuándo se hace la primera fotografía documental? El primer registro es de 1853, cuando se reúne el Congreso Constituyente para redactar la Constitución Nacional.

¿Quién lo hace? Amadeo Gras (imagen 4). Pero ubiquemos a Amadeo Gras, el protagonista de esta historia. Como Depardon, es también francés, nace en 1805 y fallece en Uruguay en 1871. Es violoncelista de la gran Ópera de París e incluso acompaña a Paganini en su actuación en Londres.

Amadeo Gras viaja a Sudamérica, que es un destino que despierta curiosidad y admiración en los europeos. Hay muchos viajeros e investigadores europeos circulando. El viene varias veces a nuestro país. Allí toca en las veladas de Adolfo O’Gorman (también francés), donde su hija Camila O’Gorman hace historia. Gras —que además de músico es pintor al óleo— quiere pintar en Buenos Aires. Pero en el ideologema de época no se valoran paisajes ni bodegones. Porque de la organización nacional, de la formación de una clase política nueva, sube esa sed de retrato, esa necesidad de mostrar el rostro. Y Gras, decodificador ágil, acepta.

Gras pinta, entonces, retratos al óleo en Buenos Aires y cuando agota el mercado capitalino viaja al interior con la familia y tiene doce hijos por el camino, el cami-

no es largo. Su caravana atraviesa los campos desolados, escabulle conflictos de guerra civil, presiones indígenas y sigue hasta Perú. También actúa en Bolivia, Chile, Uruguay, Brasil. En todos los lugares, además de pintar, da conciertos o tiene academia de música. Cuando llega a los poblados, pacta con la clase dirigente (que es la que puede abonar) y graba las bocas, las miradas, las aspiraciones de seres que se están asentando, que construyen cimientos en naciones recién inauguradas.

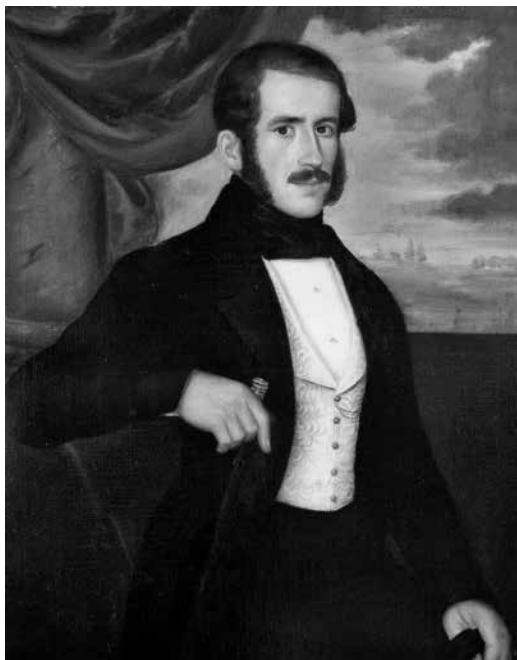
Es testigo eficiente y calificado: biógrafo plástico de caudillos, congresales, obispos, banqueros, matronas patricias. Amadeo Gras los eterniza tomando un cimarrón (un mate amargo) en mate de plata y fumando cigarro. A la dama prócer, con cabello lacio (hispana y severa raya al medio) y encajería de pañuelo de mano. Además, la cercanía de trato con la clase dirigente, gestada merced a su refinamiento personal, le posibilita hacer óleos con toques intimistas, como la incorporación de niños en retratos de generales.

Aquí está el retrato de Mascarilla López, el hermano de Estanislao López (imagen 5).

Pinta cerca de dos mil retratos al óleo, con detallismo fotográfico. Pero cuando la depresión económica impide concertarlos por su costo, planea el daguerrotipo como salida. El daguerrotipo es la primera técnica fotográfica usada para captar imágenes con una cámara. Nace en Francia, en 1839, con Daguerre y 14 años después otro francés —Amadeo Gras— lo trae a Santa Fe.

El daguerrotipo consiste en una imagen positiva —de la que no se puede sacar copias— sobre una placa de cobre, emulsionada con yodo y revelada con mercurio. El había perfeccionado el daguerrotipo en Francia, en Uruguay, en Río de Janeiro (no olvidemos que





■ (imagen 4) Amadeo Gras



■ (imagen 5) Mascarilla López



hasta el Emperador Pedro II de Brasil es daguerrotipista). Pero el daguerrotipo también es muy caro, su costo oscila entre 100 y 200 pesos, equivalente al salario anual de un empleado de tienda.

La tercera vez que llega a Buenos Aires después de Caseros, caído Rosas, es contratado por Urquiza para ir a San Nicolás de los Arroyos y fijar al daguerrotipo a los gobernadores firmantes del Acuerdo de San Nicolás. Y después, siempre con orden de Urquiza, viene a Santa Fe para retratar a los Congresales del 53.

¿Cómo es Santa Fe cuando llega Gras para cumplir el encargo de Urquiza de documentar a los congresales? Esto es una licencia poética que me tomo: acá les muestro una foto para darse una idea (pero esta foto es posterior, es de 1868, 15 años después; vemos el Cabildo aún sin torre, vean qué cerca está el agua. Es un 25 de mayo y hay una sesión de volatineros, de equilibristas) (imagen 6).

Santa Fe es muy pobre en este momento, es la época de parálisis financiera. Por ello, para hacer el Congreso Constituyente, hasta se piden prestados los sillones que se habían usado para el Acuerdo de San Nicolás. Y así se arma la sede del Congreso, en el Cabildo.

Los congresales son alojados en las celdas jesuitas y franciscanas y en casas particulares como la de Hermenegildo Zubiría (que en los altos aloja nada menos que a Gorostiaga). Merengo tiene un bar donde se sirven los alfajores de las hermanas Piedrabuena, que con el tiempo son los famosos Merengo (imagen 7). Para terminar de ambientarlos les muestro cómo las mujeres van con la niña de la mano al estudio del fotógrafo (imagen 8), o cómo cruzan la plaza para ir a la novena. Comunican opresión con su ropaje abultado. Sin embargo, uno lee *El Patriota* (el diario), en 1858, y dice que «donde se bañan las mujeres hay

curiosos del sexo feo» y piden que esto se repare. Porque en el verano la gente se baña en el río, los hombres por un lado y las mujeres por otro, pero se ve que había alguno que se bañaba *cerquita*.

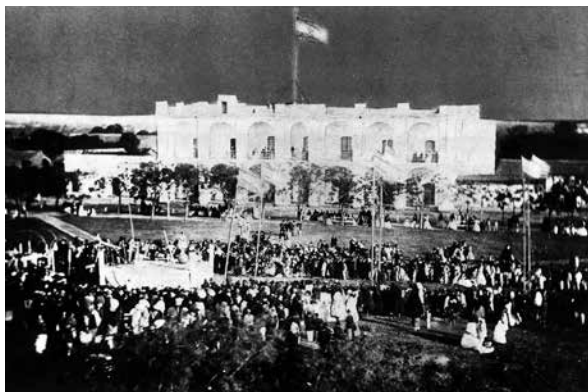
En este clima, en este calor cultural, en esta aldea, instala Amadeo Gras su atelier en calle Comercio Nº 175 y a medida que van llegando los diputados los hace posar para retratarlos. Son veinticinco los diputados constituyentes que vienen a solucionar la organización del estado.

En una disposición romboidal, agrupa los retratos de los congresales conformando un mosaico (en cuyo plano superior ubica a Urquiza, a quien había retratado al daguerrotipo en San Nicolás, luego al óleo en Paraná, porque a Urquiza le encanta retratarse). Pero volviendo a la fotografía mosaico, un dibujo centrípeto de la Constitución convocante y el Cabildo de Santa Fe aún sin torre debajo ornamentan el conjunto (imagen 9). Así ofrece a Urquiza su labor, que es difundida en una litografía divulgada por la casa Labergue de París. Los originales no han sobrevivido.

En la 4ª fila, están los Congresales estrella: primero a la izquierda está Gutiérrez y Gorostiaga, último a la derecha.

Gutiérrez es de Buenos Aires, pero viene por Entre Ríos, nombrado por Urquiza y es quien redacta las Declaraciones, Derechos y Garantías. Se crea el Club del Orden para agasajar a los congresales con tertulias y bailes y Gutiérrez se casa en Santa Fe con la hija de Domingo Cullen.

Gorostiaga es el abogado de 30 años, con gran preparación jurídica, que viene de Santiago del Estero y escribe el Preámbulo de la Constitución y se encarga del gobierno Federal y el gobierno de Provincias. Amadeo Gras se destaca por el encuadre y manejo



■ (imagen 6) Santa Fe, 1868



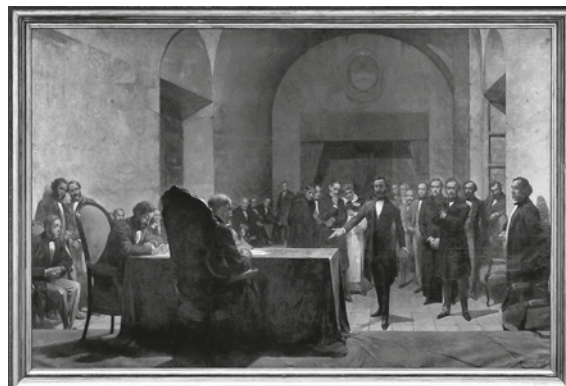
■ (imagen 7) Bar Merengo



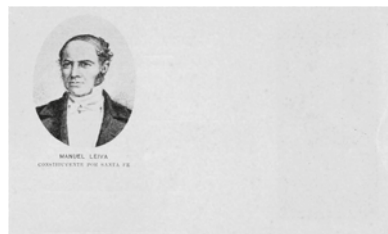
■ (imagen 8) Mujer con niña en estudio fotográfico



■ (imagen 9) Retratos de congresales



■ (imagen 10) «Los Constituyentes del 53»



■ (imagen 11) Postal del Correo Argentino, con daguerrotipo de congresales, 1903

de la luz, que trae de la pintura. Tiene un especial sentido de la observación con el que capta las características psicológicas de cada personaje. Hace la labor con la colaboración de su hijo Amadeo, de 18 años, el primogénito nacido en Chuquisaca.

Y se presume que Antonio Alice considera a esta obra cuando boceta «Los Constituyentes del 53», en 1934 (imagen 10).

Pero antes, en 1903, a los 50 años de la sanción de la Constitución, el Correo Argentino edita postales — muy austeras— que reproducen los daguerrotipos tomados a los congresales. Acá lo vemos a Manuel Leiva el Diputado por Santa Fe, de larga carrera política (imagen 11).

Pero Gras nunca pudo cobrar los daguerrotipos. Inútil fue ir a perseguirlo a Urquiza para que pague la abultada deuda. Va a San José de Flores, con los diputados que se solidarizan (del Carril, Zapata, Gutiérrez, Gorostiaga).

Por otra parte, fue vana la gestión del hijo de Gras ante el Congreso nacional, ya fallecido su padre.

La historia de la fotografía santafesina arranca así: el primer daguerrotipo es un daguerrotipo impago.

L. PRIAMO: Mi libro *Sobre fotografías del pasado. Investigaciones y ensayos* es una reunión heterogénea de trabajos realizados y publicados hace años. El pri-

mero, que voy a leer enseguida, oficia de introducción y reúne apuntes sobre la investigación fotográfica de campo, es decir, la búsqueda y recolección de fotos patrimoniales más o menos significativas de una región. En el texto se alude al primer capítulo, que viene a continuación, donde describo la investigación de campo que realicé durante un año, desde fines de 1988 hasta fines de 1989, en veinte pueblos y ciudades de la provincia de Santa Fe. En ese trabajo, dedicado a la actividad fotográfica de cada lugar, desde sus inicios hasta 1940, reproduje más de 3000 fotos, avisos de fotógrafos y otros documentos. Compuse un censo de fotógrafos de cada localidad, que en el caso de Rosario y Santa Fe quedó inconcluso, por falta de tiempo, y realicé más de 20 entrevistas a antiguos fotógrafos y sus descendientes. En el libro se incluye el informe de la investigación, el censo y nueve entrevistas. Es un trabajo orientado principalmente a los investigadores de fotografía patrimonial, aunque confío que su interés tenga un alcance mayor.

El segundo capítulo del libro reúne análisis de cuatro obras fotográficas: dos de Fernando Paillet, una de Ernesto Schlie y otra de Samuel Rimathé. El tercer capítulo está dedicado a la fotografía de difuntos y el cuarto a la relación entre fotografía y vida privada. Ahora me voy a permitir leer el primer texto del libro, que oficia como introducción:

APUNTES SOBRE UN OFICIO EXCÉNTRICO (A MODO DE INTRODUCCIÓN)^(*)

El trabajo de campo en la búsqueda de colecciones fotográficas suele considerarse, razonablemente, una actividad complementaria de la investigación y la conservación fotográfica. De hecho, no conozco a nadie que viva de eso. A lo sumo se puede conseguir un subsidio para un proyecto concreto, pero son casos excepcionales. Esta página, sin embargo, pretende forzar aquel criterio y esta evidencia, y darle a esa labor la jerarquía de un oficio. Veremos si puede.

Lo primero es procurar un marco teórico, que aunque no sea muy convincente le dará al intento una cierta jerarquía. Dicho marco lo encuentro en el hecho de que la fotografía, me parece, es la única actividad de orden plástico donde una obra importante del pasado puede haber permanecido en la sombra, desconocida, durante muchos años. Una obra o una parte secreta de la misma que los contemporáneos del fotógrafo —o el mismo incluso— desconsideraron. Es lo que pasó, en cierto modo, con el peruano Martín Chambí. Y sin duda con Fernando Paillet. Asimismo, hay fotografías importantes y completamente ignoradas en muchos archivos de fotógrafos amateurs, conocidas en su época solo por el autor, su familia y, tal vez, algún amigo. Esto significa que la investigación fotográfica

de campo aún puede revelarnos sorpresas y descubrirnos autores u obras importantes del pasado. Autores u obras, digo, porque también es propio de la fotografía entregarnos imágenes extraordinarias que no fueron producto del interés creativo, sino del oficio anónimo aplicado a la documentación por encargo, como ocurre a menudo con la antigua fotografía institucional. No creo que todo esto suceda con los artistas plásticos y sus obras. Al menos nunca supe de una investigación de campo en procura de trabajos y creadores plásticos ignotos. Por lo demás, como bien sabemos, la naturaleza documental de la imagen fotográfica puede hacernos prescindir, muchas veces, de sus valores estéticos en función de su importancia testimonial. Otra cuestión que particulariza la producción de fotografías es el carácter relativamente perecedero del interés por el objeto mismo. Perecedero e íntimo, sobre todo si se trata de retratos. Mientras guarda valor para quien la mandó tomar, la foto es un objeto *privado* por definición. Cuando lo pierde o cuando muere el dueño la foto se convierte, casi siempre, en desecho. El carácter de documento de cultura que toda foto, en mayor o medida, tiene es ignorado o relativizado. Con las colecciones institucionales o de profesionales sucede algo similar, con el agravante del volumen que ocupan esos archivos, que suele ser intimidante y fastidioso. En resumen, por decirlo con lenguaje a la moda, el mercado no se ocupa de identificar, valorizar y preservar debidamente el patrimonio fotográfico. Es necesario que la sociedad civil y el Estado intervengan voluntaria y racionalmente en el problema. Y aquí encuentra su lugar el buscador de fotografías, al que yo llamaría *rastreador de fotografías*, tomando

(*) Este trabajo fue parte de la ponencia que el autor presentó en 1998 en el coloquio «Sacar del olvido. Encuentro sobre rescate de archivos fotográficos», organizado por el Sistema Nacional de Fototecas, INAH, México, en la ciudad de México.

el nombre de un oficio ya desaparecido y de prosa-
pia respetabilísima en la cultura pastoril de nuestro
país —tanto es así que Sarmiento le dedicó varias
páginas memorables en su libro *Facundo*.

A mi entender el rastreador ideal debe ser —a me-
dias, al menos— conservador y editor fotográfico,
historiador de la fotografía y persona más o menos
versada en la historia del país donde vive. Además,
debe conocer muy bien la política —o la ausencia
de política— del Estado respecto del patrimonio
fotográfico nacional. Con estas herramientas en la
mano está en condiciones de plantearse los pro-
yectos con sensatez y realismo, de valorar debida-
mente lo que va encontrando en su investigación y
de tomar decisiones razonables para colaborar en
la preservación y difusión eventual de los materia-
les. Hay otras condiciones que también importan
pero que no se consiguen en ningún libro: senti-
do común, don de gente y, sobre todo, una constan-
cia de fierro. Más aún: en mi opinión el mayor
enemigo del rastreador es la inconstancia. En este
sentido, un buen rastreador se parece a un buen
coleccionista, pero solo en este sentido. El rastrea-
dor y el coleccionista tienen en común la obsesión
por el objeto, por la cosa, pero mientras el colec-
cionista está fijado en *cierto tipo* de material —es-
te o aquel proceso, o autor, o tema, o época—, el
rastreador es un animal ávido *de todo*. Un colec-
cionista se fastidia cuando le muestran aquello que
no está buscando. Un rastreador está *siempre* con
el corazón en la boca frente a las imágenes que le
van sacando de cajas o paquetes.

Esto es así, me parece, por dos razones. La prime-
ra es subjetiva: estoy casi seguro de que en todo
rastreador de fotografías hay, fatalmente, un me-

lancólico. No un hipocondríaco, ya que una per-
sona así no podría exponerse al fárrago de gen-
te y situaciones nuevas e imprevistas a las que el
rastreador se somete con entusiasmo cuando está
de caza. Pero sí un melancólico, un melancólico
suave, siempre abierto al asalto de la fascinación
por las imágenes fotográficas antiguas. Una fasci-
nación que en muchas ocasiones se pregunta con
cierto pudor por su sentido, y que la mayoría de las
veces no lo encuentra sino en el encanto un poco
sensiblero, si se quiere, más que sombrío, por lo
pretérito, por lo ido, por lo que *nunca, nunca vol-
verá*, como dice el tango. La otra razón es objetiva:
en primer lugar, porque, como ya dije, el rastrea-
dor es consciente de que, aunque casi nunca ocu-
rre, en cualquier momento pueden empezar a des-
plegarle sobre la mesa fotografías extraordinarias.
En segundo lugar, porque su interés por las fotos
antiguas está incurso en una idea o concepto ge-
neral amplio sobre la cultura de su país; una idea
que lo lleva a preguntarse sobre el sitio que ocupa
allí la imagen fotográfica, sobre lo que ella puede
decirnos de nuevo y específico sobre el pasado,
y también sobre su propia manera de relatar ese
pasado. De hecho, es también consciente de que
la fotografía es uno de los documentos de cultura
más solicitados por las otras artes y por la investi-
gación histórica. El interés por buscar fotografías,
en suma, también implica el interés por conservar-
las, valorizarlas y ponerlas al servicio de la cultura
del modo más amplio posible.

Otro tema importante del oficio es la necesidad de
mantenerse libre de prejuicios a la hora de valorar
las fotos de un archivo desconocido. Esto signifi-
ca, simplemente, llevar el ejercicio del propio juicio

hasta el fin. Si algo te impresiona mucho y bien, prestale atención, no importa dónde y cómo se encuentre, ni quién lo haya hecho, ni por qué. Siempre recuerdo un comentario de Diane Arbus sobre una foto casual tomada por una prostituta con una cámara polaroid a un cliente. El hombre se había puesto el corpiño de ella y se hacía el payaso. Arbus dice que es una de las fotos más tristes y conmovedoras que vio en su vida.

Hay que mantenerse atento, sin embargo, a una tentación más o menos secreta que siempre acecha, hasta en los espíritus más probos: la tentación de convertirse en *el-gran-descubridor* de obras importantes y talentos ignotos, de subir al escenario como *prima donna*. Es una de las patologías más detestables del oficio. Nunca hay que olvidar que *los sujetos* de toda esta historia son las fotos y las personas que las hicieron, conocidas o no. Un buen rastreador siempre lo tiene presente.

R. BECEYRO: Supongo que Luis Priamo, cuando debe llenar un formulario con su profesión, no duda y pone: «Rastreador». Todos hemos percibido el campo de la realidad y la ambición, de lo que Luis hizo durante mucho tiempo y que seguirá haciendo durante mucho tiempo.

Cuando Luis menciona las trampas que el rastreador debe evitar, por ejemplo, buscar ese talento ignoto que lo hará célebre a él, al rastreador, podemos advertir toda la complejidad del trabajo de Luis, complejidad que debo confesar no había comprendido debidamente hasta que escuché lo que Luis acaba de decir.

Y ahora, habiendo escuchado esa introducción que está en el libro de Luis Priamo, desearía hablar de

algo que «no» está en el libro mío: *Nuevos ensayos sobre fotografía*, porque en el momento de escribir el libro no sabía algo que ahora sé.

Aquí tenemos una de las más conocidas fotografías de Robert Capa: «La colaboracionista de Chartres». (imagen 12). Hace poco salió un libro escrito por dos historiadores franceses que se llama *La tonduie (La rapada)*, de Philippe Frétygné y Gérard Leray) y en ese libro se consignan muchos detalles que rodean a esta foto, por ejemplo, cómo se llamaba esta chica y donde vivía, quién era el papá del bebé, etc. En ese texto había una mención, de pasada, a otra fotografía, además de las fotos ya conocidas, sacadas por Capa en la Prefectura, donde esta chica fue rapada, o una cuadra antes, donde se veía, de manera muy diferente, a la «colaboracionista de Chartres».

Yo había escrito algunas cosas sobre esta fotografía, en mi libro publicado en 1978, donde sobre todo trataba de ver las diferentes maneras en que esta foto fue vista, o leída, dependiendo de la época en que se la veía. Tomaba sobre todo dos momentos: en primer lugar, el momento de su realización, el día en que la ciudad francesa de Chartres era liberada de la ocupación alemana. La foto fue publicada en la revista *Life* el mes siguiente, y el artículo en que esta foto aparecía estaba dedicado a una chica resistente. El comentario aludía a la alegría del pueblo francés por el fin de la ocupación.

En ese momento ver esta foto de esa manera era la forma obvia de verla.

Yo mostraba cómo esta misma fotografía, publicada 30 años después, en un semanario de izquierda francés, había cambiado totalmente la forma de verla. El comentario, en este caso, hablaba de la celebración innoble de esta multitud, algunos de cuyos integran-



tes seguramente celebraban no ser ellos los rapados. Eso decía el comentario.

Uno puede hacerse, en ese caso, dos preguntas. La primera es: ¿qué ve uno en esta foto? Es cierto que hoy en día uno es más sensible ante las víctimas, uno es más sensible ante la vencida que ante los vencedores. Acá uno no percibe el ejército alemán y la ocupación, y sí percibe a esta mujer, con ese chico en los brazos (fruto evidente de la colaboración), y ella, su madre y su padre aparecen humildemente vestidos (no parecen haberse aprovechado de su relación con los alemanes). La segunda pregunta es: ¿qué vio Capa? Y ahí puede especularse con lo que sintió y vio Capa. Se puede pensar que vio la tragedia naciente dentro de esa alegría compartida. La protagonista de la foto es la colaboracionista, no los habitantes de Chartres; es el centro, todas las miradas dependen de ella, y, además, en su gesto, en esa mirada al chico, hay una firmeza que no tienen los otros personajes de la foto. En ese libro se planteaban esas lecturas diferentes de la misma fotografía.

En el reciente libro volví a hablar sobre esta fotografía, relacionándola con otras fotos de Capa sacadas en la misma situación (una foto sacada unos 100 metros antes que la foto de Capa, pero viendo a la colaboracionista de atrás, compartiendo de alguna manera lo que veían los habitantes de Chartres: una foto totalmente distinta).

Lo que yo no sabía cuando escribí el libro es que existía «otra» fotografía tomada por Capa en la misma situación, muy parecida a «la» foto de Capa.

Esta foto la vi por primera vez en el sitio de *Radio Cultura*, de Francia, comentando el libro sobre la Rapada, sobre el cual se habían hecho unos programas de radio, pero se producía una confusión. Se decía:

«aquí está la foto que todo el mundo ha visto, etc., etc.». Y no estaba la foto que todo el mundo había visto, sino otra parecida (imagen 13).

Hay un documental, realizado en 2018, sobre la Rapada de Chartres, donde ahí se ven las dos fotos «parecidas» (**La tondue de Chartres**, Patrick Cabouat) y se hacen algunas observaciones sobre estas dos fotos «parecidas y diferentes» que habría que analizar. Tendríamos que ver en primer lugar en qué se diferencian y por qué «la» foto ha sido elegida y, si ha sido bien elegida, si es «la mejor» de las dos. Porque de esa manera podríamos ver cuáles son los medios que tiene el fotógrafo para «decir» lo que una foto dice.

La «otra» foto ha sido tomada unos 50 metros antes (quizá menos) que «la» foto de Capa. Esto puede ser precisado por algunos detalles de la foto, otros siendo más confusos.

¿Qué sucede con el «sujeto» de esta fotografía? En «la» foto de Capa el sujeto es la chica, la colaboracionista, es el centro, todas las miradas confluyen en ella (incluso el policía, que en la «otra» foto mira a cualquier parte), ya que la madre solo aparece muy parcialmente detrás del padre. En la «otra» foto el tema es la familia. La chica aparece tanto como la madre, e incluso el padre se ve bien, se ve mucho. La chica, en la «otra» foto, es mucho menos el centro de todo, y es menos el centro incluso por su actitud. Su gesto es mucho menos neto, nítido, preciso, no mira a su bebé, mira a ningún lugar.

En «la» foto de Capa se ve la importancia que tiene el «instante»: un segundo antes o después no hay mirada al chico, no hay paso firme, muchas cosas desaparecen. En el instante en que Capa hace «la» foto todo está organizado: gesto, mirada, actitud. Incluso la colaboracionista está como idealizada, como embellecida.



■ (imagen 12) «La colaboracionista de Chartres», de Robert Capa





■ (imagen 13) La «otra» foto que fue tomada unos 50 metros antes que «la» foto de Capa.



Hay, quizá, una pequeña diferencia en la altura de la cámara, que es un poco más alta en «la» foto de Capa, y que permite mostrar a la colaboracionista «rodeada» por la multitud.

Ahora bien, son pequeñas diferencias, y por eso el señor de la radio francesa se equivocó y puso una foto por la otra. Pensó que era lo mismo, pero no era lo mismo.

Podemos tratar de ver entonces cuáles son los instrumentos utilizados por el fotógrafo, sin olvidar que la lectura de la foto está siempre mediada por aquel que la está mirando. Cuando digo cosas como: el centro es ella, todas las miradas convergen, es una tragedia que nace, etc., etc., es evidente que destaco cosas que veo y seguramente hay otras que no veo. Uno no ve ejército alemán que se va, o tragedias que terminan, y uno se justifica diciendo que aquí, realmente, no hay ejército alemán, no veo a ningún militar alemán. Pero lo que sí está, y uno ve, es la chica que es el centro de la imagen, y su tragedia que está naciendo, en medio de la alegría general.

Entre la gente que festeja, vestida como de domingo, hay también algo de diferencias sociales, y se festeja el sufrimiento de alguien más bien humilde.

Uno puede preguntarse ¿qué vio Capa? Porque Capa estaba inmerso en ese ambiente de jolgorio, en ese festejo donde se exhibe a la mujer que ha sido rapada, pero se tiene la impresión de que haciendo la fotografía se sustrajo a ese festejo y a esa alegría, y vio la tragedia que estaba naciendo, y la prueba de ello es la elección de ese momento, con ese gesto y esa actitud de la colaboracionista. Y por eso de las dos fotos la elegida es esta, la de la mirada al chico y el gesto «limpio». En su exposición Luis dijo algo que puede aplicarse a esta fotografía en particular: la «disponibilidad» de

toda fotografía ante una lectura que incorpore nuevos sentidos está «bloqueada» cuando esa fotografía accede al dominio del arte. Y poco importa que esta foto haya nacido como «periodística», y en consecuencia con una vocación «informativa»: su «mensaje» es un mensaje artístico, nos dice lo que nos dice toda obra de arte: fotografía, film, la que sea. Nació con una inclinación informativa y, sin embargo, gracias a la organización de lo que se ve, esta foto sigue despertando, muchos años después, en cada uno de sus espectadores, sentimientos, emociones, ideas.

Luis ha hablado de la diferencia radical entre cine y fotografía, a partir de la cuestión temporal. Barthes ha aclarado que toda fotografía que estamos viendo nos muestra algo que existió en el pasado: es el «esto ha sido» célebre. Ahora todos sabemos que lo que vemos en una foto, existió.

Con el cine no hay una diferencia de matiz, es algo completamente diferente: cuando vemos una película vemos algo que «está sucediendo». El cine es presente, y sobre ello descansa el contrato básico del cine con su espectador: uno ve un film y teme lo que va a suceder, o anhela que algo suceda, en el futuro de ese presente que es el film.

Incluso cuando queremos mostrar algo que sucedió en el pasado tenemos que hacer algo para diferenciarlo del presente que estamos viendo: pondremos tomas en blanco y negro en un film en color, o tendremos tomas un poco desenfocadas, algo tenemos que hacer para decir que eso que estamos viendo es pasado, porque normalmente es presente.

Como dijo Luis esta diferencia radical entre cine y fotografía se debe a una cuestión temporal, relacionada con el movimiento, en el cine hay movimiento y en consecuencia es presente.



Incluso cuando vemos por primera vez una foto que acabamos de hacer (antes era gracias al *Polaroid*, ahora es gracias a cualquier celular que nos permite ver una foto dos segundos después de haberla hecho), uno puede pensar que el «pasado» de esa foto es tan reciente que es «casi» el presente. Pero no, la foto de alguien que sopla la velita de la torta de cumpleaños hace dos segundos es irremediablemente pasado: la velita está apagada. Y eso sucede la primera vez que se ve la foto que se acaba de hacer: después esa foto empieza a formar parte de la pila de fotos, esas fotos que son, irremediablemente, pasado, como aclaró para todos nosotros Roland Barthes. Se podría hablar de la relación entre cine y fotografía tomando no ya la obra de alguien que es cineasta y fotógrafo (como es el caso de Raymond Depardon y también el de Henri Cartier-Bresson), sino tomando lo que escribieron André Bazin, el gran crítico de ci-

ne, y Roland Barthes, el gran teórico de la fotografía. En el prólogo del primer tomito de la edición francesa de *Qué es el cine*, Bazin escribió: «Partiremos, como se debe, de la imagen fotográfica», y el primer ensayo de ese libro es «Ontología de la imagen fotográfica», el único ensayo sobre fotografía de ese libro de ensayos sobre cine. Así que, sin explicarnos nada, Bazin parece decirnos que para hablar de cine «se debe» empezar hablando sobre fotografía. Resulta curioso que cuando en 1977 se le propone a Roland Barthes que escriba un libro sobre cine para comenzar la colección que pensaba publicar la revista *Cahiers du cinéma*, Barthes responde que prefería escribir un libro sobre fotografía (será *La cámara lúcida*). Así el libro de Barthes será el único libro sobre fotografía en una colección de libros sobre cine. Así, sin decirlo, Barthes coincide con Bazin: para hablar de cine hay que empezar hablando de fotografía.

