

■ fotografía

fotografía

Mirando una fotografía de
Walker Evans: «Rincón de la cocina
de Floyd Burroughs»



«The great interest of man: air and light, the joy of having
a body, the voluptuosness of looking.»

MARIO ROSSI

(Publicado por primera vez en el N° 47 de la revista
Punto de vista, diciembre de 1993)

El momento de mirar una foto —como el de mirar un cuadro o leer un poema— es un momento intransferible que pertenece por entero a la foto —cuadro, poema— tanto como a quien la mira, y en él se establece la relación entre ambos. Ese momento de la mirada transcurre en una especie de perspectiva ideal de tiempo, cercana al tiempo «interior» de la foto.

La foto, sabemos, no puede registrar como el cine el movimiento, y al no poder hacerlo, le está vedado mostrar el tiempo real. Lo que sí reproduce la foto es un estadio del movimiento y, para hacerlo, lo inmoviliza, separándolo del tiempo. Por eso una foto que muestra, por ejemplo, el salto de un hombre, tiene algo de irreal, produce un corte en la realidad, ve lo que ningún ojo ve o, más bien, sólo ve lo que el ojo vislumbra apenas: una ínfima fracción de segundo. Está a la vez más acá y más allá de lo real; fijando el cuerpo en una suerte de hechizo, lo detiene para siempre en el apogeo del salto, ni a punto de caer, ni llegando al suelo sino «estando allí». Mirar la foto de ese salto es revivir ese instante único, asistir al retorno de un instante de otro modo invisible, liberado del antes y el después. La suspensión del movimiento y del tiempo es flagrante allí.

Cuando se habla de tiempo en una foto se lo trata de situar bajo otras apariencias distintas a las del movimiento.

Ante esta fotografía de Walker Evans se percibe o se tiene como una cierta impresión de tiempo, no del tiempo real, el tiempo «de reloj», que dada su fijeza la foto es incapaz de reproducir, sí de un tiempo «sugerido» o «virtual» que la impregna, una «sensación» de tiempo podríamos decir, así como el espacio que registra es un espacio virtual, pero se percibe como algo vivo. Como si al tomarse la foto, el tiempo de

ese lugar en que las cosas eran o estaban, el tiempo que las acompañó en ese instante de reposo, hubiese quedado fijado también en él, junto a las cosas, en estado latente. Y volviera a deslizarse bajo cierta mirada adherido a las presencias de los objetos y la luz —como en los daguerrotipos las siluetas, las figuras de lo fotografiado aparecen bajo cierta luz, según incida la luz se ven más nítidos o más vagarosos.

La fotografía —ser inmutable, silencioso— de algún modo condiciona, adecúa, a través de su composición, la mirada que la observa; la guía hacia ese tiempo suyo que subyace en su interior. En la coincidencia, en el entrecruzamiento de los dos: el tiempo de la mirada y el tiempo «aprisionado», «atrapado», es ahí donde el tiempo de la foto existiría.

La idea de «abismarse» en la contemplación de una foto alude, en cierto modo, a ese tiempo virtual, que el recorrido de la mirada percibiría como un componente de la foto.

En esta foto del rincón de la cocina de F. Burroughs, ese «ahondarse» de la mirada casi literal, es inducido por el espacio fotografiado «hacia el fondo» por lo que se ve y por lo que no se ve, pero se intuye. Esa «entrada en la foto, o a la foto —a lo que la foto muestra—» tiene mucho que ver con el «fuera de campo», eso que estando más allá de los límites del encuadre nos atrae, por la construcción en perspectiva del espacio, no «a lo ancho», sino «hacia el fondo». Mirar la foto, «dejarse ir» en la mirada. Es penetrar en ese espacio. La mirada desde un «más acá» señala por otra parte una intromisión.

El fotógrafo mira, fotografía el interior parado a escasa distancia de la puerta. Poniendo la cámara en posición vertical toma el marco entero de la puerta y construye el espacio en profundidad, da forma a ese

pasaje por donde fluye la luz y se ordenan los objetos en el campo de la cocina, de tal modo que se agrega otra impresión: la de estar mirando desde atrás del hombro de Evans.

La presencia del fotógrafo es puesta en evidencia por la puerta abierta a escasa distancia suya, eso señala claramente que alguien está parado «un paso más atrás» observando —tan claramente como cuando vemos el reflejo del fotógrafo en un vidrio.

Hay otra fotografía de Evans, tomada presumiblemente el mismo día, en otro rincón de esta misma casa, donde su presencia no ha quedado delatada de manera tan clara, porque no existe una referencia tan nítida como la del marco de la puerta en esta, que lo «descubre».

Hay otra ausencia-presencia a la cual remite esta foto y es la de quien —quienes— habitan esta casa.

Todo lo que vemos en ella, palangana y toalla en primer plano, la mesa con su mantel de hule brillante, la lámpara, impecable, sobre la mesa, el piso de tablonés de madera gastados recién barridos y frotados, la pulcritud y el orden en que cada cosa descansa en su lugar, nos remiten al disponedor de este orden que, podemos imaginar, se mantiene discretamente fuera de campo, mientras se toma la foto de este calmo lugar que habita.

Este lugar nos habla de reposo, orden, pulcritud, tiempo apacible que «no pasa» y en esto nos trae el recuerdo de un breve poema de Williams Carlos Williams «Nantucket» que rezuma «smell of cleanliness», y lo mismo que en la foto la presencia de los seres que habitan el lugar se halla implícita, sin que aparezcan o se los mencione.

Así como las personas están ausentes, hay algo más que no aparece en la foto pero que sabemos que es-

tá, por así decir, ahí nomás. Si el fotógrafo se hubiera colocado más de frente a la puerta, veríamos ese fondo por donde entra la luz.

Tiene que haber una puerta trasera que se abre al patio, ahí atrás, en la prolongación del rectángulo oscuro de la pared contra la cual apoya un costado del aparador. La cocina debería tener una salida al patio por una puerta situada poco menos que simétricamente a la puerta que aparece en primer plano, si ésta fuese la puerta que da a la galería —y aquí juega el imaginario compuesto a partir de películas, fotos, lecturas, que deja suponer una cierta disposición de las habitaciones en la casa de un granjero del sur de los Estados Unidos.

La luz que dibuja la hendija brillante sobre el rectángulo oscuro del fondo, junto al aparador, es, siguiendo este imaginario, la luz del patio. Ese es el otro elemento sobresaliente de esta foto, la luz.

La luz que viene del fondo entra por esa puerta trasera abierta, entonces, al patio. Corre desde el piso hasta arriba como viniendo realmente desde una puerta. Pero las patas de los muebles proyectan dos sombras, hay que imaginar otra entrada de luz, y probablemente ésta sea una ventana, en la pared transversal a la de la puerta.

La luz que entra por esas dos aberturas invisibles toca, delinea objetos, pone de relieve texturas, transparencias. Es la gran componedora de esta foto.

Lame literalmente lo alto del aparador, marca dos líneas de sombra en las salientes de sus puertas que de ese modo quedan esbozadas, baña el mármol, modela el cuerpo de la vasija, realiza el asa, diseña las asperezas de los tablonés del piso.

La luz que llega de la derecha y un poco desde atrás del fotógrafo —no alcanza a entrar en la cocina, y só-



lo lame el umbral— modela a su vez las tablas de la pared en primer plano, marcando la línea oscura en el borde horizontal de cada tabla, el marco de la puerta, la palangana sobre el reborde, los pliegues de la toalla. El canto de la puerta abierta en primer plano queda convertido en una línea blanca, atravesada a lo larga por la línea oscura de la hendidura, con la traba de madera que es, en la foto, una línea blanca, vista también de costado, que flota, en diagonal, entre el canto de la puerta y la línea oscura, uniforme, que corre a todo lo largo del borde izquierdo de la foto.

Pero la luz tiene también cuerpo, un cuerpo diáfano, suspendido en esa especie de pasillo que va desde el marco de la puerta hacia el interior.

Ese volumen luminoso, que flota, transparente, lo percibe el ojo aun antes de pensar que esas cualidades están íntimamente ligadas a su contacto con los objetos y que es su relación con ellos la que lo convierte en uno de los principios constructores de esa foto.

Las líneas oscuras que se tienden desde el primer plano y forman ese enrejado que pondera el paso de la luz. Verticales y horizontales en la pared de la palangana. Diagonales del entablado del piso sobre las cuales se levantan, o sobre las cuales reposan, verticales y oblicuas, las líneas oscuras de las patas de los muebles y sus sombras. Rectángulo sombrío al fondo, cortado por la estría luminosa, y, debajo de la

mesa, otro rectángulo oscuro contra la pared, lo que parece ser la pata de un banco de madera.

Entre todos los objetos hay dos que solicitan de inmediato la atención, dos, que por su disposición forman un conjunto: la mesa de vidrio con su base cincelada finamente por la luz, que descansa sobre la mesa.

Dos materiales más bien convencionales como el hule y el vidrio adquieren, gracias a la luz, texturas y brillos que sobresalen en el conjunto de la foto —así, el mármol del aparador es quizá sólo apariencia de mármol, y en realidad es madera pintada.

En esas dos formas, pero sobre todo en la mesa con su mantel bañado de luz, parece reposar enteramente la tarea de transmitir la sensación de limpieza que trasciende la foto, mucho más que en la palangana y la toalla del primer plano.

Estamos bien lejos aquí de la miseria registrada en otras fotos del mismo Evans y en las de otros fotógrafos de la *Farm Security Administration*, que documentan los efectos de la gran crisis de los años treinta en los Estados Unidos.

Lo que en la foto prevalece es la presencia y el paso de la luz, su contacto con las superficies, su relación con las sombras, la prolijidad y el orden de los objetos —que, a su vez, evocan la mano que los pule—, la impresión de tiempo calmo que se desprende del lugar, y su «olor a limpio», como en el poema de Williams.

