

Inmóvil e insumisa realidad

Patricia Massé

Las fotografías de cuestiones aparentemente triviales o cotidianas de la ciudad, que se concentran en el Fondo Casasola de la Fototeca del INAH, en Pachuca, ofrecen la posibilidad de mirar un peculiar espectáculo fotográfico. Vistas al margen de su sentido documental, es decir, desprendidas de su contexto, muchas de ellas resultan ser imágenes intrigantes. Se insinúan en un sentido dual, trastocando un orden rígido para transitar entre Eros y Tánatos, entre lo aparente y lo oculto, entre lo inmóvil y lo insumiso.

En México, el fotoperiodista de la ciudad capital de los años veinte fue uno de los responsables del ensanchamiento del universo de lo fotografiable. Enteramente integrado a un aparato institucional informativo (que día a día demandaba mayor diversidad de imágenes) y vinculado a la publicidad de los objetos de consumo, el fotógrafo se enfrentó al reto de la ciudad como asunto de interés fotográfico. Las inagotables y diversas cuestiones triviales se alternaban en su agenda, al lado del evento relevante.

En la correlación entre objetos artificiales y urbanismo, la puesta en primer plano de los objetos y de escenas de la ordinaria ciudad genera imágenes ambiguas, que se intensifican produciendo un efecto liberador. Los objetos y las escenas sufren un trastocamiento. Su especificidad se desplaza hacia lo psíquico. Ocurre entonces que aquello que se pretendía fuesen imágenes que documentaran un aspecto ordinario o inusitado en la cotidianidad capitalina, se transforma en sugerencia psíquica, ganando una fuerza visual probablemente inadvertida por el propio fotógrafo.

Preferiría hablar de una dualidad y no de una ambigüedad. Y aunque la dualidad es una de las condiciones universalmente concebidas por las culturas de la humanidad, como esencia rectora en todo lo que rige la naturaleza, incluida la humana, ésta ha permanecido más viva en el plano religioso y mágico del ser, opacada por la racionalidad científica y materialista. Sin embargo, persisten sus efectos en el terreno de la percepción de muchos objetos culturales, agitando inquietudes que en lo fotográfico podemos identificar como sugerencia.



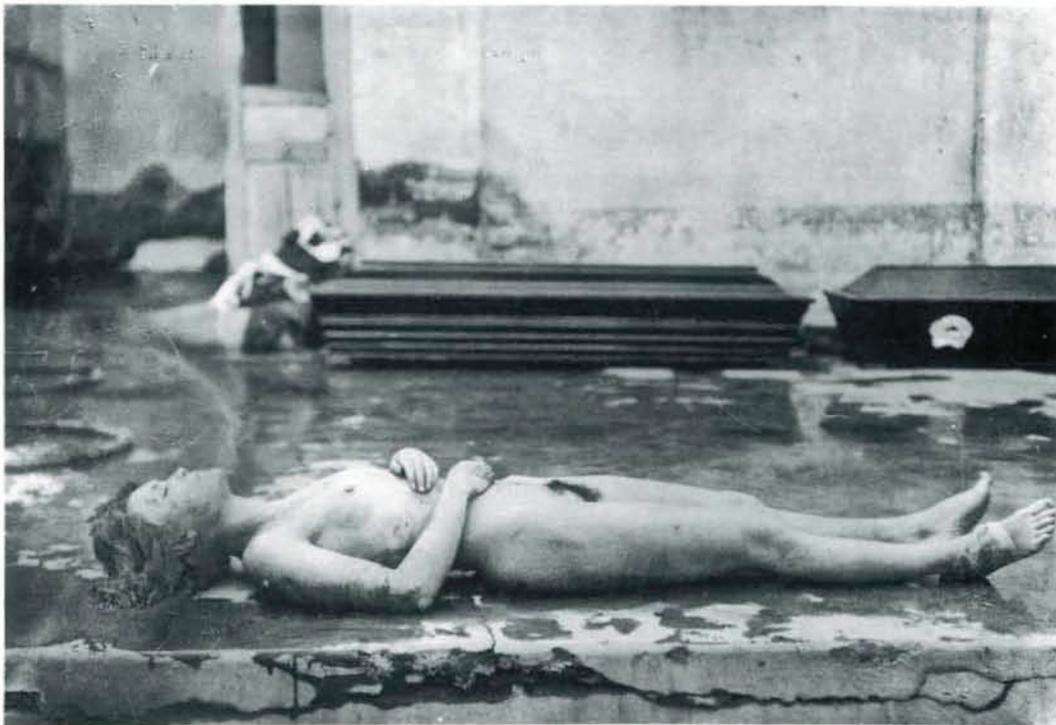
Vitrina de almacén, ca. 1920. Núm. de inv. 165987

Quizás la dualidad en la realidad fotográfica inquieta y atrae porque tiene que ver con la subversión de un orden material rígido, impuesto culturalmente, pero sobre todo porque nos enfrenta a algo que pertenece a nuestra ancestral esencia instintiva que presentimos. Entonces el orden aparente en la imagen fotográfica gana fuerza en tanto que también existe un orden oculto que lo envuelve; la intensidad del presentimiento de este último activa una cierta tensión.

Las cosas físicas de pronto se sobrecargan de un contenido psíquico que se roza con lo mágico. La extrañeza de la imagen, lo raro de la escena, promueve lo mágico. Pero esa condición mágica remite particularmente a una realidad enmascarada. Lo que se observa resulta de pronto que está cubriendo algo que no puede reconocerse, algo que es desconocido, que no parece poseer consistencia material, ni naturalidad. El enfrentamiento con la imagen desata de inmediato un personal mundo interior de sentimientos y sensaciones; la imagen actúa entonces como una pantalla proyectiva.

Puede advertirse la manifestación de una dualidad particularmente fascinante y persuasiva en el despliegue de Eros y Tánatos en las dos imágenes del cadáver de Hazel Walker. La sensualidad del cadáver de la mujer es tan atractiva como lo es también la evidencia misma de la muerte. Lo que puede encontrarse de estético en un homicidio, como lo consideró De Quincey, se halla precisamente en la convergencia de la cálida materialidad del sujeto del crimen (el cadáver de una mujer que exhala sensualidad), con la fría circunstancia de la muerte, enfatizada con el espacio escénico y los ataúdes al fondo. Según esa lógica de De Quincey,¹ también habría que referirse a lo mágico, además del aspecto estético de la imagen del homicidio, en tanto que para él el asesinato es “una trasgresión mágica que suspende el tiempo y crea un mundo diabólico”.

La dualidad Eros-Tánatos es el fundamento del espectáculo visual. Contribuyen a ello la relación de objetos y elementos formales en esas imágenes de cadáveres. Todo está fundado en una peculiar experiencia estética que surge de la convergencia de



Cadáver de Hazel Walker, ca. 1925. Núm. de inv. 72036



Hazel Walker, ca. 1925. Núm. de inv. 72043

ese mundo oculto del crimen, con la percepción formal, que se derivan de una coincidencia de los elementos o de la puesta en escena para la toma de la fotografía.

También la dualidad de lo inmóvil e insumiso incide en la indeterminación visual ante lo titubeante. En la imagen de la pareja de muñecos de cera el móvil visual es la perplejidad que surge de la contraposición de las dos figuras inacabadas, pero vacías, por dentro, reposando irremediamente frente a una lámina que ilustra detalladamente los órganos internos de un esquematizado cuerpo humano disecionado. La escalera sobre la ilustración aparece como elemento de movilidad, introduciendo el factor de lo posible en la escena. Las figuras inacabadas parecen destinadas a lamentar su incompleta corporeidad; sin embargo, la imagen crea el reto de su movilidad y de su activa presencia.

El contrasentido de lo inmóvil y lo insumiso activa una inquietante indeterminación, pues lo que es detenido en el instante fotográfico apunta más bien hacia una realidad insubordinable, dada la po-

sibilidad de sugerencia animada por los objetos suspendidos. Podría hablarse de naturaleza muerta en el sentido en que lo entiende Calabrese; es decir, no el que atribuye una condición de “objetos inmóviles”, sino el de “cosas que se han parado en un instante”, o “vida parada en un instante”, si se atiende al vocablo *still leben*.²

La simulación es otra circunstancia que se reconoce en las imágenes; me refiero a ciertas escenas dispuestas con el propósito de una exhibición pública e incluso también de la misma publicidad, cuya imagen fotográfica ha transformado su sentido, mediante la alteración de la relación espacio-tiempo. Entonces esas imágenes se redimensionan para revelar una fuerza estética. Resultan enigmáticas, en tanto que el objeto o la escena se imponen con una nueva identidad. Acaso se trata de su novedosa condición de “naturaleza muerta del siglo veinte”, inventada por la fotografía publicitaria.³ El hecho es que a veces el sujeto es, paradójicamente, un componente inanimado, desprovisto de voluntad humana y sometido al arbitrio de lo



Muñeca y niña, ca. 1915. Núm. de inv. 163233

objetual que gana presencia en la imagen. En otros casos, la animación de los objetos sugiere al sujeto ausente. Pero también el sujeto aparece como un intruso que perturba el territorio de los objetos. Al respecto André Rouillé ha señalado pre-

cisamente que: “Como los rostros, las cosas y los objetos de la realidad material se arriesgan así a ser ellos mismos reedificados, desposeídos de su apariencia, de su substancia, de su función; en suma, de su identidad.”⁴

Aunque luego haya que enfrentarse con el desconocer-
de que también lo escondido abre huecos poblados
de ausencias, o de desencuentros. La sospecha y la

?Qué es— escribe el señor Bachelard— la creen-
cia en la realidad, que es la idea de realidad,
cual es la función metafísica primordial de lo
real? Es esencialmente la convicción de que
una entidad rebasa su dato inmediato, o, para
hablar más claramente, es la convicción de
que [subraya Breton] *se encuentra más en lo
real escondido que en lo real inmediato.*

surrealismo:

La fuerza sugestiva de los objetos, o de los sujetos
transformados en objetos, o del territorio de la
objetualidad que se obstina en apuntar hacia la au-
sencia del sujeto, todo ello promueve el juego de
la restitución de aquello que queda oculto; de sur-
te que tal situación incita a atender contra el de-
semascaramiento. Esta circunstancia remite a la
idea de Bachelard citada, a su vez, por Breton, para
referirse a la *revolución total de los objetos* en el

realidad fotográfica.
Pero me temo que toda esta elucubración deri-
vada de una corriente estética, puede resultar un tan-
to presuntuosa si no se tiene en cuenta, como circuns-
tancia primordial, el factor “fascinación”, inherente
a la propia especificidad de la imagen fotográfica.
Según Flusser, la estructura superficial de la imagen
fotográfica determina su carácter mágico, puesto que
las fotografías no muestran eventos congelados sino

Al parecer Eduardo Cirlot no exagera cuando
asegura que en nuestra época se siente un interés por
lo que llama una “nueva realidad presentida”, en la
cual el objeto juega un importante papel. Se trata de
la herencia cultural del surrealismo, que admite la
posibilidad de contraponer las cosas a sus fines para
trasmutar su papel y su sentido. Así, el antecedente
del surrealismo estimula indudablemente la exalta-
ción de esas imágenes fotográficas que revelan un
mundo turbador y extraño, es decir, una novedosa

de sazón solo pueden dejar cabida al estremecimien-

to. Y también eso resulta fascinante.

Fareja de muñecos, ca. 1915. Núm. de inv. 153740





Cuna de muñecas, ca. 1915. Núm. de inv. 163229

traducciones de hechos a situaciones. Esas situaciones ofrecen la posibilidad de que en el plano temporal pueda experimentarse un regreso eterno (en tanto que se puede volver una y otra vez sobre la imagen), mientras que, en el plano espacial, un elemento da significado a todos los demás y, a su vez, recibe de ellos su propio significado. Es decir, se trata de la misma relación espacio-tiempo que es propia de la magia.⁷

Las imágenes fotográficas que han dado motivo a este artículo resultan suficientemente provocadoras; al hacer tan evidente el juego subversivo de la representación y de la sustitución nos remiten a una circunstancia que, según Flusser, es consustancial en la fotografía en general: su significado mágico.

Ciertamente, la vía de abordaje de estas fotografías del Fondo Casasola es determinante en la propuesta planteada por Flusser; al reflexionar sobre ellas como imágenes autónomas pueden ser concebidas como símbolos. También es necesario insistir en que lo que se ha destacado de estas imágenes no tienen que ver precisamente con las intenciones del fotógrafo. Sin embargo, al margen de su funcionalidad

social, resulta inevitable penetrarlas por la vía de lo especulativo, en torno del enmascaramiento visual que irradian como imágenes de objetos y escenas puras, apuntando hacia lo que quizás el fotógrafo no vio, ni sintió; transformando la condición de realidad de lo fotografiado.

¹ Thomas De Quincey, *Del asesinato como una de las bellas artes*, Madrid, Alianza Editorial, 1a reimp., 1989.

² Omar Calabrese, "Naturaleza muerta", en *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, (Signo e imagen, 30), 1993.

³ Silvie Mézreau, "La convulsion des choses", en *La recherche photographique*, núm. 15, automne, 1993, pp. 16-21.

⁴ André Rouillé, "Le spirale implacable des choses", en *Ibidem*, p. 5.

⁵ André Breton, "Crisis del objeto", en *Antología (1913/1966)*, selección y prólogo Marguerite Bonnet, trad. Tomás Segovia, México, Siglo XXI Editores, 1973, p. 118.

⁶ Véase Juan Eduardo Cirlot, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Barcelona, Anthropos, 1986.

⁷ Véase Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, trad. Eduardo Molina, México, Trillas, (Biblioteca Internacional de Comunicación), 1990.