

LA FOTOGRAFÍA: TIEMPO DE FANTASMAS

Juan Manuel Aurrecochea*

De todo en el mundo lo verdaderamente trágico es el olvido, y de éste, lo más desesperante es que no se lo advierte.

Macedonio Fernández



* Agradezco a Armando Bartra el préstamo de la fotografía, motivo de este escrito, así como las muchas conversaciones que hemos tenido sobre el género a lo largo de los años. El negativo del "Recuerdo de la Villa" está en el Archivo General de la Nación, Fondo Hermanos Mayo, núm. 4578, cronológico.

Si al capturar un instante, el disparo fotográfico lo preserva para siempre —o por lo menos mientras dure eso que llamamos “para siempre”—, la verdadera dimensión de la imagen es el tiempo. Lo que persigue el creador de imágenes es atrapar al momento que pasa mientras se desvanece entre el pasado y el futuro.

Villa de Guadalupe, Ciudad de México, 12 de diciembre de 1950. Un grupo familiar (¿una madre y sus cuatro hijos?) posan para un fotógrafo callejero frente a un telón en el que están plasmadas la imagen de la Virgen, la fachada de la antigua Basílica, la silueta del Tepeyac, un Juan Diego *sui generis*, desfiles de peregrinos y una leyenda que indica “Recuerdo de la Villa.” El momento fue advertido por un segundo fotógrafo que pasaba por ahí “cazando imágenes” para la Agencia Hermanos Mayo, probablemente por encargo de alguna revista ilustrada. Su retrato del retrato es nuestro documento.

Podemos tener cierta certeza de que el retrato que no vemos, pero que suponemos por el del fotorreportero, tuvo o tiene una historia. Podría encontrarse en un álbum familiar, junto a imágenes de bodas, bautizos, cumpleaños, las de algún viaje. Posiblemente todavía lo conserva alguno de los niños que registró la fotografía —hoy tendría alrededor de setenta años—. Quizá de aquel retrato no queda más que su huella capturada por el fotorreportero.

¿Qué descubre una primera mirada en esa gama de grises? Un telón, un caballito de madera, cinco personas, ciertas maneras de vestir, de agruparse, de mirar a la cámara. La fotografía, siendo correcta —lo es la exposición, el foco preciso— no tiene nada de notable, carece de valor artístico, no documenta un momento excepcional, existen miles parecidas. El encuadre corta bruscamente los cuerpos de los retratados. No es lo que llamamos convencionalmente una buena foto. Atendiendo a su calidad meramente fotográfica no merecería su publicación. Quizá ni siquiera fue elegida para ilustrar el posible reportaje sobre la Villa para el que trabajaba el empleado de los Mayo en aquel diciembre de 1950. Podemos estar analizando ese retrato de un “Recuerdo de la Villa” más de sesenta años después porque los Mayo donaron al Archivo General de la Nación su colección de negativos pacientemente preservada. En gran medida su valor reside en su mera sobrevivencia, en el tiempo transcurrido.

La antropología visual calificaría la fotografía como un *instante típico*. Le llamaría la atención la vestimenta de las mujeres retrata-

das. Se preguntaría sus porqués: ¿qué tan frecuente era en aquella época que las mujeres vistieran de esa manera en sus visitas a la Villa? ¿Se puede inferir el origen del grupo familiar o su clase social por los datos visuales inscritos en la imagen? ¿Por qué los hombres usan ropas “normales” mientras ellas visten esos trajes folclóricos? Considerando que los retratados saben que están posando, ¿adoptan papeles aprendidos? ¿A qué se debe que el muchacho que monta el caballito de madera sea el único que sonría abiertamente?, ¿se identifica con el *Charrito de Oro*?, ¿con Pedro Infante? ¿Las poses y miradas o el acomodo de los personajes en la imagen reflejan roles etarios o de género? ¿El fotógrafo ambulante los colocó de esa manera respondiendo al canon dictado por su oficio? ¿Comparando la imagen con otras de la fotografía ambulante se advierten transformaciones en la forma en que se comporta la gente ante una cámara? ¿Qué tanto dice la foto sobre la época? ¿En qué sentido esta forma de retratarse es parte de una cultura? Finalmente, ¿dónde está el padre?, ¿acaso la imagen documenta una sociedad de padres ausentes?

También podríamos preguntarnos a qué se debe que la familia documente su estancia frente a un telón y no frente a la Villa misma, sobre todo tomando en cuenta que lo que da valor de recuerdo a la imagen es el lugar aludido en el telón, “físicamente” ausente en la imagen. No hay duda de que el motivo del retrato es el grupo familiar. Es lo que permitirá a los retratados decir: “ahí estuvimos en 1950”.

¿Por qué la sustitución de la realidad por su representación? Podríamos argumentar que el telón no hace más que datar la imagen, cumpliendo la función de las anotaciones que se acostumbra escribir sobre las fotografías o su reverso para establecer lugar y fecha de la toma. Pero el decorado también integra los elementos simbólicos del sitio haciendo una síntesis plástica de una eficiencia descriptiva que no tendría una fotografía del lugar mismo, inevitablemente parcial, determinada por cierto punto de vista. Quizá la explicación es más simple y de índole puramente técnica: facilita al fotógrafo el control de la imagen, elimina las dificultades del ambiente, evita los “ruidos” de fondo, la gente que pasa entre los fotografiados y la Basílica, los cambios de iluminación, etcétera. El recurso, además, destaca lo fundamental: al grupo humano, dejando en segundo plano a La Villa y evitando la intromisión de todo elemento distractor o secundario.

Pero el hecho también tiene explicación en la historia del retrato, que al democratizarse con la invención de la fotografía en el siglo XIX, hereda el lenguaje visual —la *manera*— de la pintura. Desde el principio, el canon fotográfico establece que un retrato se realiza en el estudio y frente a un telón pintado en el que persisten fondos decorativos provenientes de tradición renacentista. Los fotógrafos ambulantes, siguiendo la costumbre pictográfica, sacan a la calle la *manera* y reproducen el estudio —con todo y telón— en el espacio público, poniéndolo a disposición de una clientela más amplia y peregrina. Y esta *manera* del retrato, en la que sobrevive una tradición cuyos orígenes se remontan hasta el siglo I a.C., se mantiene a lo largo de todo el siglo XX.¹ Los retratos se encargan a un profesional y se hacen en el estudio fotográfico... o en su versión ambulante.

Hay elementos que no cambian de un retrato a otro, aunque desde luego cada fotógrafo y cada estudio son distintos. Lo fijo está en la *manera* y en el telón, en la iluminación, en la posición de la cámara, incluso en la mirada del fotógrafo y hasta en las poses y el acomodo de los retratados, como en el “Recuerdo de la Villa”. Lo que cambia, lo que hace único cada retrato, es la persona, el sujeto de la imagen.

Todas estas especulaciones incumben a una mirada que considera a la imagen como documento cultural, cuyo interés está en los datos generalizables inscritos en ella. Para esta perspectiva importan poco la madre y los niños específicos que aparecen en el retrato, podrían ser otros los personajes, cualquiera. Para los estudiosos de la fotografía antigua, la gente fotografiada aparece como lo que llama Siegfried Kracauer *maniqués arqueológicos*, “que sirven para presentar el traje de época.” El pensador alemán reflexiona sobre lo que significa la fotografía de una joven de 24 años para sus nietos que la miran en el álbum familiar muchos años después. Mientras para ellos la joven fotografiada en 1864 es su abuela y saben que “en sus años de vejez vivió en una pequeña habitación con vistas al casco antiguo de la ciudad [...] que para entretener a los niños hacia bailar a los soldaditos mecánicos sobre una mesa de cristal [y] “conocen una historia fea de su vida;” para un espectador sin más información sobre el personaje, la

¹ Los retratos más antiguos que se conocen fueron realizados por los pintores egipcios de Fayum entre los siglos I a.C. y III d.C. John Berger ha escrito un bello ensayo sobre el tema (*La forma de un bolsillo*, México, Era, 2002, pp. 35-40).

joven “es una señorita como cualquier otra de 1864”, una abstracción, una muñeca, un *maniquí* que “podría estar junto a otros similares en la vitrina del museo con el rótulo ‘Trajes de 1864’[...] aquí faltaría la tradición oral; a partir de la pura imagen no se puede reconstruir a la abuela”, afirma Kracauer.²

Todas estas especulaciones les parecerían extrañas a los retratados del “Recuerdo de la Villa”. Para ellos, la fotografía tiene un significado diferente: la imagen es un documento íntimo, una página de su memoria familiar. Podemos imaginar su perspectiva: se toman la fotografía para preservar un momento en sus vidas. Y se la toman porque de alguna manera sienten la amenaza del olvido, el paso del tiempo. A través de ella se envía un mensaje al futuro, a los que serán con los años, a sus seres queridos e incluso a esas personas que todavía no conocen, pero a los que algún día se mostrará la imagen diciéndoles: “así eran”, “ella era nuestra madre”, “ellos mis hermanos”. La fotografía les permitirá tender un puente a la experiencia de ese 12 de diciembre de 1950, reconstruir la vivencia —“¿Te acuerdas? Fue cuándo le pedimos a la Virgen que curara a la tía”—. A diferencia de la mirada antropológica o académica, para ellos lo único que importa es que es *su retrato*; su perspectiva es subjetiva y la imagen está cargada de historias y memoria.

Hace algunos años el fotógrafo Rodrigo Moya me contó que, durante un coloquio académico en el que un investigador de la imagen sostenía que toda fotografía no documenta más que la mirada del fotógrafo y que no existía la objetividad fotográfica, una señora indignada pidió la palabra y mostrando una instantánea sacada de su cartera interpeló al conferencista diciéndole: “Usted dirá lo que sea, pero está es mi madre y eso es lo único que me importa.” Para ella quien se *tomó* la fotografía fue su madre, y si no eligió la exposición, la velocidad del disparo o el encuadre, fue ella la que decidió su arreglo para la ocasión y, finalmente, la mirada que legó su hija. Y lo mismo podemos decir de los personajes del “Recuerdo de la Villa”, son ellos quienes eligen su gesto impreso en la fotografía. Finalmente es su foto, su imagen.

Para el nieto del niño que monta el caballito la imagen será la del “abuelo cuando tenía catorce años”. Cuando no haya quién pueda establecer una conexión emocional con la imagen del “Re-

² Siegfried Kracauer, *La fotografía y otros ensayos*, Barcelona, Gedisa, 2008, pp. 20-21.

cuerdo de la Villa,” ésta perderá su sentido más profundo. ¿Se convertirá entonces en nada más que un documento etnográfico? Sí, porque no habrá una memoria, un vínculo afectivo, una tradición oral que preserve su sentido. No, porque de alguna manera todos los seres humanos estamos emparentados y porque la fotografía está “habitada” por fantasmas de personas concretas que posaron para el fotógrafo callejero aquel 12 de diciembre de 1950. Basta mirar el retrato con atención para sentir su presencia. No deja de tener algo de paradójico que sea la cámara fotográfica, una máquina característica de la modernidad, lo que nos permite ver y convivir con los fantasmas.

La tecnología fotográfica ha transformado profundamente la memoria de la especie haciendo posible que nos contemplemos como éramos en el pasado con una verosimilitud documental de la que carecen la pintura o el dibujo. Gracias a la fotografía podemos visitar las imágenes del pasado, de nuestro antepasados y del nuestro propio: el retrato fotográfico nos permite vernos en nuestras distintas edades, lo que era imposible para los hombres anteriores a su invención. También podemos tener cierta certeza de que nuestras fotografías nos sobrevivirán y nuestra imagen quedará a disposición de nuestros descendientes, es decir podemos ver la imagen del fantasma que seremos.

No es casual que, en la mayoría de los casos, fotografía y recuerdo aparezcan como sinónimos. Cuando obturamos la cámara o cuando posamos ante ella trabajamos para el futuro. Casi siempre que tomamos una fotografía —que nos fotografiamos— lo hacemos para recordar, para un recordar que sucederá en un futuro incierto, pero no sólo para recordar sino para conservar, para preservar, para evitar las pérdidas. No sé si debemos considerar esto como un privilegio o una maldición de la que no gozaron, pero tampoco sufrieron, nuestros antepasados. Ese carácter perturbador del registro gráfico-documental de nuestros recuerdos lo ha expresado con claridad Nan Goldin: “La fotografía no conserva la memoria tan eficazmente como había pensado [...] pensé que podría evitar la pérdida a través de ella, pero las imágenes sólo me muestran lo mucho que he perdido.”³

³ La fotógrafa estadounidense desde hace muchos años lleva una especie de diario fotográfico personal e íntimo, del que ha derivado el conmovedor libro *La balada de la dependencia sexual*. La cita proviene de Josie Le Blond, “Nan Goldin in Berlin: An

El artilugio fotográfico ha transformado profundamente nuestra manera de recordar. Al mismo tiempo, y paradójicamente, ha debilitado nuestra memoria, porque ahora ella “sabe” que no hay que hacer más esfuerzo que abrir el álbum familiar para “saber” como éramos. Pero, todos somos y éramos mucho más que una fotografía o que una serie de fotografías o que cualquier imagen, por precisas que éstas sean, y esto es lo que nos ocultan nuestros retratos del pasado con su contundencia documental, con su calidad de evidencia. Como afirma Kracauer: a partir de la pura imagen no se puede reconstruir a la abuela [...] o a los protagonistas del “Recuerdo de la Villa.” Sí, pero además de datos visuales sobre una época y una cultura, la imagen conserva algo —¿el fantasma?—, algo “de lo poco que quizá también se olvidará.”⁴ Y en esa capacidad para conservar lo que irremediamente se olvidará reside el valor más profundo de la fotografía.

Intimate Diary of the Bohemian Underground”, en *Der Spiegel On Line International*, 10 de noviembre de 2010.

⁴ Siegfried Kracauer, *op cit.*, p. 20.

