

Hombre-mujer, dos autores para una misma obra (Fotografía de la personalidad)

JUAN PANDO DESPIERTO

El conocimiento del hombre por el hombre a través de la imagen es una pregunta inacabada, lógica funcionalidad de una voluntad regenerativa. El arte, esa pregunta universal hacia nuestro propio yo sin imperativos de dominio —lo cual no significa que arte y poder hayan cohabitado férreamente—, se ha limitado a filosofar sobre la condición del hombre ante las sorpresas de la vida y en su compleja relación con los ideales.

El arte no es exclusivista por «géneros» —hombre o mujer, intérpretes comunes a su sentido ecuménico—, pero sí selectivo en cuanto a la honestidad (calidad) de sus pruebas. El arte es, conviene solemnizar la definición, la única práctica «totalitaria» que ni perturba la conciencia humana ni atenta contra la concordia de la eticidad hombre-mujer. La personalidad artística es la de un hombre «bisexual».

Secularmente, la separación entre sexos trasladaba su inflexibilidad dogmática a las más diversas funciones. En nuestra contemporaneidad, el varón del período de entreguerras era quien votaba los Parlamentos, encabezaba los Gobiernos y aprobaba una Constitución o decidía ir a la guerra. En pocas palabras, era «él» quien imponía la ley. La mujer, en plena lucha por la reivindicación de su yo familiar más que electoralista —el movimiento sufragista—, mantenía el orden doméstico, cuidaba de la representación familiar y de su unidad económica —no la moral, que pertenecía al padre, satisfecho tutor de «sí mismo»—, y velaba por la maduración grupal de sus hijos, que no eran de ella, sino de «la familia», esto es, del padre. Michel Perrot, en su estudio sobre las estructuras de la vida privada, recuerda que la mujer de la III República, en el principio de la modernidad parisina, ni siquiera tenía derecho a disponer libremente

te de su salario, hasta que una ley al respecto, dictada en 1907, atemperó esta malformación de sus voluntades patrimoniales ¹.

Esa mujer aceptaba, incluso, el acto de procreación como una suerte de maquinismo biológico inapelable, formulación antropológica de raíces tribales que no la permitía el más mínimo desviacionismo, y en la que ella asumía una misión sacralizada que hacía viable la perdurabilidad del «nombre» familiar, que ni siquiera podía transmitir en primera persona, algo que hoy es «juicio social», aunque jurídicamente pueda ser ya reinterpretado. La mujer, a lo máximo que podía aspirar, como iconografía gestora, era a presidir un Comité local de la Cruz Roja. En cambio, sus facultades sí podían desarrollarse en toda su plenitud en el ámbito artístico. Así, la poetisa o la escultora eran objeto de condescendencia estatal, algo conveniente para la Sociedad, el Estado y la Historia, tres partes de un todo que confluían, inevitablemente, en la tutoría masculina de los hechos verosímiles.

La mujer, pues, al enlazar con la autenticidad del arte, tranquilizaba notablemente la percepción de las «cosas reales». Unida a la música, a la filigrana artesanal y más tarde a la pintura o la escultura, la mujer sensible se convertía en un «objet d'art»: no inquietante, no devaluado, siempre útil aunque percedero en su especificidad «circunstancial».

Qué duda cabe que la feminidad en el arte siempre acarrea importantes dolores de cabeza a una masculinidad directora de los severos asuntos sociales y nacionales, pero al ser una minoría, una rareza conductual, su certidumbre no pasaba de ser considerada una frivolidad conatural a la especie, «divertimento» de hechuras académicas (por el rol que se suponía debía adoptar la mujer), que no resultaba esencialmente peligroso para el hombre.

La mujer era lo recóndito, «lo oscuro», en la terminología favorita de Freud, y el hombre, conservador por naturaleza, se batía en retirada ante un ser que, en su exhibición histórica, generalmente había sido fuente inagotable de trastornos convulsivos, desde la destrucción de imperios a la composición de sonetos, palancas que requirieron la movilización de gigantescas fuerzas (estatales, conceptuales) y produjeron notables cambios «estéticos», desde la Troya de Príamo a Góngora, y desde la Escocia de María Estuardo a Rimbaud.

De la mujer se ha dicho que imponía al hombre toda una metodología de «pasiones nobles» (impetuosidad, magnanimidad, sinceridad), arqui-

¹ PERROT, Michel y otros, «Histoire de la vie privée», 5 vols., t. IV, *De la Révolution à la Grande Guerre*, Editions du Seuil, 636 páginas, París, 1972, pág. 122.

ectura de la veneración que únicamente servía «como un instante», justo lo necesario para derribar un sistema o cambiar la rima poética. Pero en la estratificación de los hechos históricos el hombre tenía verdadero pánico de la mujer, es decir, reconocía la superioridad de ésta en el terreno de las relaciones indirectas: el mundo de lo inabordable, la lucha titánica entre modales, tabúes y una variedad infinita de acciones precisas del pensamiento. Para un ser forjado, generación tras generación, en lo concreto (el hombre), el encuentro con su contrario, lo difuso (la mujer), hacía el efecto de una batalla perdida para siempre entre «lo que debía ser» y «lo que nunca era». En consecuencia, el hombre, familiarizado habitualmente con la prisa (el tiempo es una contradicción gravísima, que en su definición de género pertenece a lo femenino y jamás a lo masculino), decidió satanizar a la mujer como forma abreviada de aminorar su propio miedo. Dice Delumeau que «el vacío es la manifestación hembra de la pérdida»², definición ajustada a la asfixiante necesidad varonil por siluetear a un enemigo inaprehensible. La diabolización de la mujer cubrió de hogueras el medioevo, y en la Ilustración, aunque las hembras llamaron a la revolución, muy pronto volvieron a quedar encerradas en sus Bastillas legendarias. Ningún Saint Just vino en su auxilio, porque esa sintetización de la solidaridad hombre-mujer era una revolución prematura (y todavía sigue siéndolo).

En el arte, en cambio, las relaciones se dulcificaban. Ese afán tan masculino de «la protección general» comprendía beatíficamente la juvenil ilusión de su acompañante por conocer los destinos del mundo, a los que proporcionaba una figurización perfecta de musa y sirviente. Esta mujer-paje, de gestos elegantes aunque a veces metafísicos, aportaba una tranquilidad exquisita a la ruda labor del hombre por dominar las trayectorias históricas.

Si la mujer decía que «el arte es una demostración en el que la Naturaleza es la prueba», el hombre esbozaba, complacido, una sonrisa docente. Pero si esa misma mujer, Aurore Dupin, Baronesa Dudevant (George Sand), asegurada en su *Correspondance* a Armand Barbès, en mayo de 1867, que «lo verdadero es demasiado simple, y hay que llegar a ello siempre por lo complicado», el hombre se consideraba «lesionado» desde su crispada perplejidad. Afortunadamente para la masculinidad directora del romanticismo (período en el que mandó la mujer), estas frases eran sólo un escalofrío aislado, que no aportaba variaciones sustanciales al retablo hombre-mujer. Sin embargo, estaban entonces en marcha pode-

² DELUMEAU, Jean, *El miedo en Occidente (siglos XIV-XVIII). Una ciudad sitiada*. Taurus, 655 páginas, pág. 476. Madrid 1989.

rosas fuerzas expresivas que iban a provocar una socialización del conocimiento entre ambos. El hecho fotográfico, aparte de visualizar un amplio espectro de la verdad, pero manteniéndose en los límites de la prudencia formal, no provocó ninguna dispersión en la factura del conocimiento, sino que, todo lo contrario, enriqueció el estudio de sus principales conceptos al contar, progresiva y eficazmente, con la tarea interpretativa de hombres y mujeres. Ese efecto multiplicador y benéfico —con todos los riesgos que toda multiplicación lleva consigo— prosigue hoy en día. Y es uno de los factores clave para el entendimiento de nosotros mismos. Analicemos algunos de sus «cuadros» emblemáticos, esa fotografía de la personalidad que es nuestro legado cotidiano al futuro inmediato.

LAS ARTES BAJO EL TOTALITARISMO DEL «PUNTO FINAL»

En sus análisis sobre el mundo griego, Wincklemann había estimado que el arte estaba dotado de tal poder y flexibilidad que una simple copia podía ofrecer tanta sugestión (encantamiento) como la Naturaleza misma. Una aclaración acorde con la escolaridad artística al uso, donde la idea de belleza sólo subsistía en los modelos museísticos, esas construcciones del hombre ideal que firmaron Fidias o Praxíteles. El hombre (idea de totalidad), era copiado magistralmente por él mismo, un atrevimiento sin duda herético para su limitación mitológica, pero excitante a la vez para el hombre pensante, aligerado de las cargas religiosas (de Estado) en la Grecia clásica, y que resultaría ser admirado y, por ende, copiado profusamente, en el falsamente rejuvenecido clasicismo euroamericano. La naturaleza, espacio «inmóvil» de la plástica histórica, servía, pues, como reserva inagotable de «arte antiguo», conjunto de valores y cánones que el hombre podía copiar, esto es, reinterpretar, a su libre albedrío. Para el ego naciente del preromanticismo, era una entusiástica sensación de superioridad. A fin de cuentas, la Naturaleza es algo «femenino», y el tratamiento cultural que recibiría en épocas posteriores del Estado hecho hombre confirmaría su indefensión.

En los albores de la revelación romántica y luego ya en su confirmación estelar, arte y espíritu formaron una matrimonialidad bastante densa y elemental al tiempo. Todo arte era «espiritual», y poseer «espíritu» era sinónimo de artista. Las artes fueron codificadas rápidamente, en una estilización-aplastamiento de su esencialidad que no admitía variación alguna en sus epigramas filosóficos. Recuerda Lionello Venturi el afán de limitación conceptual de las «artes primeras», con una escultura a la que

Lessing estimaba condicionada por el espacio, y una pintura inexistente para Schiller, quien sólo mostraba respeto por la escultura al ser una obra hecha en los límites de la visión, y aún esto sólo era válido para la escultura greco-latina. Más notable resultaba la compartimentación que realizase Herder sobre los puntales expresivos del arte visual: «La escultura es verdad, la pintura es sueño. La más bella pintura es una narración, sueño de un sueño»³.

Dice Venturi que esto implicaba que la pintura participase «del carácter moderno, que se le niega a la escultura»⁴. Aunque el gran crítico italiano no se detiene más en estos análisis de la simbología herderiana, parece evidente que la pintura se ha convertido en literatura, un texto especialmente dotado para la imaginación, capaz de ser reformado y en cuya versatilidad la verdad se muestra a la defensiva por la multiplicidad de formas que adopta. En cambio, la escultura es la ley, matemática solidificada de la verdad, que nada tiene que reformar ni que argumentar, puesto que todo lo presente en ella no puede ser discutido al ser la verdad, que es «una» y, por ende, «natural».

La escultura, en su inmutabilidad, en su «calma infinita», aproxima a la idea de la perfección, y en gran medida facilita la comprensión de lo divino por el hombre. Nuevamente siguiendo a Venturi, que ahora se ha introducido en los largos pasillos hegelianos, la escultura es «la verdadera individualidad, libre de toda influencia extraña»⁵, es decir, el hombre «invariable». Obviamente, Hegel no iba a entrar en matizaciones simplistas de si lo masculino se acoplaba con lo escultórico y lo femenino con lo pictórico. Esa vulgarización ya la efectuarían los males pequeño-burgueses que apuntaban con fuerza. Pero Hegel intuía muy bien el por qué de esas figuras griegas, sorprendentes por su hermosísima «detención» gestual. Para Hegel, tanto perfeccionismo (tanta pasión), servían para «exhibir la destreza por sí misma». ¿A qué destreza podían referirse aquellos creadores más que a la convicción de ser hombres, es decir, seres con derecho a pensar? Hegel lo resume magníficamente así: «El interés consistía en revelar la libertad. Este mostrarla y honrarla es entre los griegos un interés muy antiguo»⁶.

³ VENTURI, Lionello, *Historia de la Crítica de Arte*. Editorial Gustavo Gili, 403 páginas, pág. 196. Barcelona 1982.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, pág. 206.

⁶ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Alianza Universidad, 701 páginas, pág. 433. Madrid 1982.

La libertad, he ahí la suprema escultura. Los griegos hicieron miles de ellas, y ninguna fue una copia en esencia de un modelo-patrón. La diversidad, otro de los factores de la libertad que el romanticismo «esquemático» de Lessing o Schiller no pudo percibir. Esas esculturas, que fascinaban por su factura formidable y la matemática grácil de sus proporciones imponían una idea de movimiento, de liberación. De esta forma, lo estático (la forma material) asumía el carácter de movilidad (la idea). El escultor ateniense no estaba preocupado por realizar labores decorativas. Pretendía mostrarnos la vertiginosa evolución de su pensamiento: un movimiento permanente que generaciones posteriores trasladarían a nuevas formas artísticas.

Herder había aunado pintura y sueño, y Venturi, nuevamente en la senda de Hegel, recordaba que la forma de la pintura, cuyos valores máximos venían dados por la superficie y el color, debía «renunciar a la materialidad plástica»⁷. Tiene su fundamento, puesto que el factor determinante de la pintura es la «luz», base, a su vez, del color, el cual es el «medio» por excelencia del proceso. La pintura, concatenación de impresiones, claroscuros, perspectivas y golpes luminicos, muestra una «apariencia», pues los anteriores elementos, como dice Venturi, «no constituyen los materiales, sino los productos, la creación de la pintura»⁷. Hegel, aunque parecía exaltar la espiritualidad de la pintura, en realidad la introducía en un lugar discreto de servidumbre con respecto a otras artes como la poesía (Venturi habla de «incompleta», en su interpretación hegeliana de la naturaleza de la pintura con relación a la universalidad poética), puesto que las formas y los colores contenidos en la pintura son en cuanto a tales en función de la iconografía corporal de los humanos, sin los cuales, sencillamente «no son».

Sin embargo, Alain Besançon, en un memorable ensayo sobre Hegel recientemente publicado, recordaba el éxtasis del gran filósofo de Stuttgart ante la pintura holandesa del siglo XVII, en la que percibe una idea de majestad imposible de igualar, una conjunción entre bien y razón que hace posible «el domingo de la vida», una pintura, sin duda «perfecta», donde «el hombre se muestra como hombre»⁸. La paleta de Vermeer, pues, contenía los ingredientes básicos de la coronación del arte: emoción, luminosidad, factura impecable, respeto a las esencias argumentales (el hombre en su medio), grandeza y ecuanimidad, e incluso exposición de un «realismo filosófico».

⁷ VENTURI, L., *Op. cit.*, pág. 207.

⁸ BESANÇON, Alain, «Hegel: la nostalgie de l'image», en *Comentaire*, otoño de 1991, vol. 14, núm. 55, pág. 550. Julliard.

En este escenario cómodo, donde la única batalla consiste en precisar si Miguel Ángel «es» como escultor, mientras que como pintor «no es», aparece la fotografía, un invento luisfelipista que convenía al Estado y al bolsillo de la pujante burguesía. Sensación pero no prevención en un primer momento. ¿Quién es el inventor? Jacques-Mandé Daguerre, un especialista en el *trompe l'oeil*, un charlatán de las plateas en claroscuro donde se embauca a niños y abuelitas sobre paisajes «imposibles», propios de la nigromancia. Ciertamente, Daguerre no es un filósofo, y su único *cogito, ergo sum* postdescartista era asegurarse el éxito monetarista de una idea que había tomado de un excéntrico provinciano enclavado en la Borgoña, Nicéphore Niépce, y de quien nadie se acordaba porque «nadie» le había conocido. Pese a ello, Daguerre hace «su» filosofía, que no es solamente la de ver aumentar sus reservas bancarias, sino la de dar a conocer la «nueva ciencia» (lo que contradice un carácter exclusivista y avaro del descubrimiento) al exponer la grandiosidad de los hechos adquiridos, que sintetizaría en su conocida frase «¡He capturado la luz, he detenido su vuelo!»⁹. Fue aquél un exceso retórico disculpable, lógico en un panorama sociointelectual desbordado por la magnitud de la hazaña que un científico como Arago apadrinó con su prestigio en el París estupefacto de 1839. Como no podía ser menos, los excesos tratan de encontrar su complementario, y en este caso la gesticulación simbolista correspondió a Paul Delaroche, quien, en una proclama de patética figuración, dijo: «¡Desde hoy la pintura ha muerto!». Tales declamaciones no revelaban la magnificencia de lo sucedido, sino que eran testimonios ciertamente espiritistas de ese determinismo humano sobreexcitado ante lo «infrecuente», y que fuerza en él su deseo de poner «punto final» a todas las cosas sin contar con el tiempo y consigo mismo.

VERDAD Y MENTIRA EN LA POSESIÓN FOTOGRÁFICA, EL FALSO «HOMBRE NUEVO»

La fotografía no llegó de puntillas al umbral de su historia, sino que lo hizo casi con ostentación. En cierta medida, esa grandilocuencia no era del fenómeno en sí, sino de la egolatría inherente a sus representantes. Con el paso de los años, el furor de los fastos iniciales menguó notable-

⁹ ALLISON, David y COE, Brian, *Técnicas de los grandes fotógrafos*. Hermann Blume, 192 páginas, pág. 22. Barcelona 1983.

mente, y la fotografía pudo desarrollarse en «recintos interiores» (la obra de autor), más proclives a la humanidad y, por ende, a la franqueza.

La fotografía, con su sola presencia, desarticuló muchos conceptos hueros, premeditados desde la creencia de que la realidad artística estaba «completa». El sobresalto delarochiano no es nada comparado a la fragmentación del verbo herderiano entre verdad-escultura y sueño-pintura. La «verdad» era únicamente la fotográfica, aquel puntillismo implacable emanado de los vapores de mercurio que permitía una precisión «al milímetro», y que se creía serviría para catalogar «todos» los jeroglíficos egipcios o mesopotámicos. Naturalmente, los profesionales de las artes, puesto que entonces «todos fueron uno», ya fuesen pintores o grabadores, hicieron causa común contra el intruso. Sólo los escultores observaron con displicencia la «petite guerre» que se desarrollaba a su alrededor, y cuyo rumor apenas alcanzaba al basamento de su doctrina sucinta e incontestable.

Esa pelea es bien conocida, con las diatribas baudelerianas que apuntaban a definir la fotografía como «sirvienta de las demás artes», algo en lo que hubo consenso generalizado, incluso entre muchos fotógrafos, que no pretendían llevar su herejía de «reproducción de la verdad» a tales niveles agresivos. Pero lo que nos interesa en este artículo es reflejar la postura del hombre y la mujer ante el suceso fotográfico.

En los primeros años, la fotografía, inserta claramente en el marco de lo comercial con esporádicas penetraciones en el terreno científico (Herschel, Talbot), atrajo masivamente al «hombre nuevo» surgido de la Revolución de julio y de los terremotos estamentales de 1848. El medio parecía propicio para el *entrepreneur* (empresario), y algo menos (bastante menos en verdad) para el cultivador del arte, aunque «artistas» se definían, a sí mismos, todos los practicantes del método. Una «alegre multitud» de comerciantes de la imagen invadió los espacios preindustriales o tecnofabriles, el urbanismo palatino o la topografía burguesa de una sociedad intrigada ante el fenómeno, desde España a Estados Unidos, y desde Buenos Aires a San Petersburgo.

La fotografía se entendía como «filosofía moderna», pero fundamentalmente como utilidad pacífica y bonancible que hubiera hecho las delicias de Stuart Mill. Pese a ello, conservaba el hálito de lo misterioso, lo «indeterminado», pero esto únicamente en su gestación físico-química, porque en el ofrecimiento final de sus pruebas, el único misterio sobreviviente y abrumador era el de que la personalidad aparecía «tal cual es».

Esta complicidad entre brujería, científicidad y utilidad pública, fascinó a las sociedades decimonónicas, y aun hoy el embrujo permanece, si quiera sea notablemente amortiguado (un misterio requiere un uso «per-

sonal», nunca colectivo). Pero qué duda cabe que aquel triángulo entre cámara oscura/placa sensibilizada/imagen en laboratorio, con sus implicaciones temporales respectivas, poseía en su conceptualidad práctica mucho más de feminidad que de masculinidad dominante. Como poseído por ese dictado exorcizante, el «fotógrafo de escena» ejecutaba todo un ballet de gestos versallescos que más parecían susurros eróticos de dama de Corte que consejos profesionales de un «contable del arte», siempre angustiado por los estrictos balances mensuales de su «atelier».

El fotógrafo de salón, en su servilismo mercuriano incontinente —técnica «dulce» que sobreviviría, como expresión corporal y grupal, hasta la Gran Guerra—, utilizaba todos los volúmenes enciclopédicos de la seducción femenina para cautivar (intimidar) a sus boquiabiertos modelos, absortos ante el festival de amaneramiento gestual que se desarrollaba en su presencia ¹⁰.

La mujer debía reírse forzosamente, en su instintiva recapitulación de la realidad, de un hombre que perseguía la consecución de «un retrato inmortal» desde la asunción de una verdad científica que se arrogaba como preferencia histórica, y que arrojaba cíclicamente a la escombrera de los mayores ridículos. Era inevitable que se produjese una reacción. Y la mujer participaría noble y atrevidamente en la aventura.

UN PRIMER ACERCAMIENTO A LA SINCERIDAD EN ESCOCIA

La «seriedad» en el arte, esto es, el sentido de la medida más que la aplicación de conceptos honrosos o pudorosos en el tratamiento de los temas, llegó pronto a la fotografía. Hippolyte Bayard, con sus sobrias perspectivas de La Madelaine y sus visiones de un París saturniano, que devoraba molinos y fondas medievales para poder acceder más rápidamente a la liberación urbanística que sancionaría el II Imperio, demostró que el realismo y el arte no tenían por qué practicar el incesto, aunque los resultados de la ruina económica en su caso, como en el de Atget casi un siglo más tarde, se mostrarían inapelables.

Bayard retrató París con respeto no exento de denuncia formal hacia una realidad intratable. Su autorretrato de *Hombre ahogado*, que causó emoción indescriptible en la sociedad de las riberas del Sena al creerse

¹⁰ GERNSHEIM, Helmut, *The origins of Photography*. Thames and Hudson, 280 páginas, pág. 45. London 1981.

que era, efectivamente, la imagen verdadera de un Bayard exánime, en realidad suponía abofetear artísticamente a una colectividad dominada por el interés y la divinización del «amigo importante», dos elementos de los que carecía Bayard, y que habían sido «complemento directo» de su olvido ¹¹, hasta terminar por ser la causa final de su miseria.

Hacia el Oeste, en las tierras británicas donde emergió la inquietud creadora de Talbot, un pintor y litógrafo escocés, David Octavius Hill, se convirtió en fotógrafo para poder cumplir un contrato «multiforme»: la representación de los 470 retratos de otros tantos miembros del Sínodo que precedería, en 1843, a la fundación de la Iglesia Libre de Escocia. La tarea, de tintes miguelanguescos, pareció a Hill que excedía sus propias fuerzas y la capacidad de desplazamiento temporal en la búsqueda de sus modelos. Pensó entonces en una «identificación» rápida y precisa de sus personajes. La respuesta conducía inexcusablemente a la fotografía. Asociado con Robert Adamson, que acababa de abrir un estudio en Edimburgo y había estudiado el proceso al calotipo con su hermano John, profesor de química en la Universidad de Saint Andrew y, a la vez, íntimo amigo de Sir David Brewster, otro gran aficionado a la investigación fotográfica, Hill logró que los participantes en el sínodo acudieran a su casa, y bien individualmente o por parejas, fueron retratados a la puerta de su domicilio y bajo una gratificante luz solar ¹².

El cuadro es literalmente horroroso para la historia del arte, pero revelaba hasta qué punto dos naturalezas antagónicas —pintura y fotografía—, habían logrado armonizar un esbozo de «idea» que luego la práctica condujo al homicidio elemental de la estética. Hill y Adamson siguieron con su procedimiento de fotografía-pintura que tan gran número de adeptos

¹¹ Jean-François Arago, enterado de las investigaciones de Bayard, accedió a ver una de sus muestras, y quedó impresionado no tanto por la calidad de las mismas como por la rapidez con que eran obtenidas, al tratarse de un procedimiento similar al calotipo (negativo de papel). Siendo inminente la presentación solemne de Daguerre en la Academia de Ciencias, Arago entregó 600 francos-oro al joven investigador para que «mejorase» su material, retrasando así el conocimiento de un acontecimiento que hubiera devaluado el método daguerriano. Sucedió esto en junio de 1839, y el 3 de julio siguiente, Arago leía una ponencia ante la Cámara, en la que, silenciando detalles técnicos significativos del proceso, avalaba un proyecto de ley que concedía a Daguerre una pensión vitalicia de 6.000 francos y otra de 4.000 francos para el hijo de Niépce, Isidore. El 30 de julio, la Cámara de los Pares confirmaba la ley (el proyecto era de fecha 15 de junio), y el 19 de agosto Arago exponía solemnemente el procedimiento daguerriano en París, en sesión conjunta de la Academia de Ciencias y de Bellas Artes. Cfr. GERNSEIM, H., *Historia gráfica de la fotografía*, Omega, 314 páginas, pág. 28. Barcelona 1966. Vid. SOUGEZ, Marie-Loup, *Historia de la Fotografía*, Cuadernos de Arte Cátedra, 444 páginas, págs. 53-57. Madrid, 1981.

¹² STELZER, Otto, *Arte y Fotografía. Contactos, influencias y efectos*. Editorial Gustavo Gili, 264 páginas, pág. 26. Barcelona 1981.

tos tendría después entre los grandes retratistas, pero donde acertaron a practicar una leal y fructífera asociación fue en la realización de tipos humanos del entorno escocés. En Newhave, una pequeña aldea de pescadores de origen hugonote, Hill y Adamson se encontraron con la sorpresa de un realismo simplemente fotográfico. Ambos autores tenían una obsesión: la colocación de las manos en sus personajes, y sus series de codificación para el gran retablo del sínodo escocés mostraban esa dependencia aduladora entre rostro, mano y encuadre. Pero en la naturaleza «abierta» de Newhave, aunque obligan a sus modelos a practicar el mismo ritual, la propia liberalización de la escena dulcifica estos «deberes académicos». El hombre se acoda en la barca y ésta descansa en él, mientras la base del triángulo, compuesto por una tríada de inocentes cansancios, trata de cumplir decorosamente el imperativo de la acción. No estamos ante un documento espontáneo, pero las luces altas utilizadas por Hill y Adamson, su punto de enfoque medido en el «lugar de atención» (la roda de la chalupa y el eje de la cara de Linton, dos perfiles, dos personajes centrales), y la indiferencia ante el vestuario, muestran que la veracidad no quedó tan derrotada como parecía en aquel mediodía en Escocia (fig. 1).

Hill y Adamson establecieron las pautas de la fotografía de reportaje antropológico, que luego mentes lúcidas y tenaces como José Ortiz Echagüe llevarían a su expresión más emotiva y brillante. Aquí, en las costas escocesas, nace el antecedente directo de la fotografía echaguana, que luego germinaría entre fieles de domingo, campesinos del Rif y castillos de Reconquista.

Hill y Adamson, con todo el manierismo pictográfico que se quiera, se habían introducido en un terreno sinuoso pero increíblemente feraz: el plano intermedio. Faltaba la conexión entre «cercanía» de la imaginación y «distancia» de la realidad: el primer plano, esa fotografía de la personalidad que Julia Margaret Cameron comenzase a trabajar magistralmente en el invierno de 1864, en el ambiente intimista y equivocadamente amable de los silenciosos parajes de la isla de Wight.

KANT Y CAMERON, AUTODOMINIO EN LA ISLA DE WIGHT

Respetarse a uno mismo es reconocer el valor de la verdad en los demás. Kant, en su *Ethica* —resumen de las clases universitarias dictadas en Königsberg entre 1777 y 1785—, hablaba de que el dominio sobre uno mismo se basaba en la estima de la propia persona desde una prác-



Fig. 1

tica constante del «sentido de alerta» y de fidelidad a una autodisciplina interior, que controlase lo que él denominaba «el pueblo de las acciones de la sensibilidad». Desde este nivel de autocontrol relacionado con lo sensible, que Kant definía como el de «la disciplina prudencial o pragmática», se podría acceder a un estadio superior, el de la disciplina moral, aquél que nos obliga a constreñir nuestras iniciativas sensibles no con arreglo a la «sensibilidad mejorada», sino en cuanto a las leyes éticas¹³.

El autodomio es lo que practicó insistentemente Julia Cameron en su refugio de Wigth, adonde había llegado en 1859, junto con su marido, Charles Hay Cameron, jurista de renombre, miembro del Consejo Supremo de la India y dueño de extensas plantaciones en Ceilán. Julia Margaret Pattle, hija de un alto funcionario del Bengal Civil Service, había casado con Charles Cameron en 1838, y desde su primera llegada al Reino Unido, en 1848, había mantenido la tradicional existencia de la alta nobleza colonial victoriana: cuidado del orden doméstico; cuidado de la correspondencia; cuidado del régimen de comidas y actos sociales y cuidado con los pensamientos mientras se paseaba junto al mar de los silencios interiores.

El regalo de una cámara, acción que Charles Cameron entendió serviría para aliviar la soledad de Julia, se transformaría, efectivamente, en una derrota de la rutina de la melancolía, pero superó ampliamente cualquier aproximación a lo *entertaining* (entretenido). Tras unas concisas lecciones fotográficas recibidas de parte de un buen amigo de la familia, el pintor David Wilkie Wynfield, buen aficionado al arte postdaguerriano, Julia emprendió uno de los más vigorosos —y revolucionarios— caminos en la interpretación de la personalidad.

Su modelo de trabajo, su pieza de estudio, sería Mary Ann Hillier, su fiel sirvienta durante trece años. Con ella aprendió la naturaleza de un nuevo credo artístico: la exaltación del yo en el retratado. Hasta entonces, tanto en la pintura como en la fotografía, el modelo se veía sometido a una durísima devastación de su expresividad interior ante el despotismo conceptual del artista, que no toleraba insinuaciones estéticas fuera de su marco preestablecido. Obras rupturistas como el magistral lienzo del Papa Inocencio X por Velázquez, o la prodigiosa Familia de Carlos IV por Goya eran excepciones positivas donde «la doble verdad», el respeto mutuo entre modelo y retratista, fluía no sólo con naturalidad, sino dotado

¹³ KANT, Immanuel, *Lecciones de Ética*, traducción castellana de Roberto Rodríguez Aramayo y Concha Roldán Panadero. Editorial Crítica, Grijalbo, 307 páginas, págs. 178 y 179. Barcelona 1988.

de una nobleza insólita, lejos del encuadre beatífico hacia lo establecido, lo inercial.

Al principio, Julia Cameron estableció sus composiciones fotográficas sobre arquitecturas al gusto de la época: las «madonna» postrafaelescas, el sentido medievalista y ruskiniano de la vida, la nostalgia por los episodios heroicos. Mary Ann Hillier sirvió con fidelidad estos imperativos, pero la técnica de Julia, y el uso de grandes formatos —negativos de 17,5 × 22,5 cms—, modificó sustancialmente los resultados. Aparecían los primeros planos, el choque casi brutal, aunque aureolado de etérea escenificación, con la verdad del rostro del «otro», la revelación de la personalidad.

Los trabajos de Cameron hubieran quedado en el animato si un espíritu sensible como el de Alfred Tennyson, vecino de los Cameron, no se hubiera declarado «conmovido» por sus fotografías. Lord Tennyson, el autor del famoso poema sobre «los 600», los hombres de la Brigada Cardigan sacrificados por el honor de un viejo régimen militar en el valle de Balaklava, era hombre dotado de una autoridad indiscutible en el peristilo victoriano de las artes y los modales imperiales. A su «toque de trompeta», llegaron a Wight los nombres de la fama: escritores como Robert Browning y Henry Wadsworth Longfellow, pintores como George Frederick Watts o Dante Gabriel Rossetti, científicos de la magnitud de Herschel y Darwin, todos ellos atraídos por ese recinto creativo que Julia edificó en Freshwater, donde estaba enclavada «The Cameron House», paradójicamente, un cenáculo anti-imperial, revolucionario, donde las personas, es decir, «los imperios», trataban de reencontrarse.

Uno de los visitantes de Freshwater fue Thomas Carlyle, abanderado de lo epopéyico, fustigador implacable del industrialismo y personalidad «seca», aunque plena de matices. El retrato que lograría Julia del autor de *Lo heroico en la historia*, supuso una auténtica «carga de caballería» sobre los bastiones amurallados de la expresividad fotográfica al uso (fig. 2).

Julia utilizaba los materiales de la época, de escasa sensibilidad, dificultad que aumentaba al utilizar «pequeñas luces» (algunos de sus retratos están hechos a la luz de un fuego), con lo que las exposiciones se alargaban entre 2 y 3 minutos. Carlyle pasó por aquella experiencia, ciertamente no propicia a modales risueños, pero tampoco lo fue el retrato de Herschel, y sin embargo el viejo astrónomo aparece con un romanticismo «suave» dentro de la fuerte técnica interpretativa de Cameron.

El rostro de Carlyle es una roca, un áspero «pedazo de batalla». Su «único» ojo escruta el futuro con una determinación singular. La larga exposición ha producido inevitables desplazamientos en las formas, pero

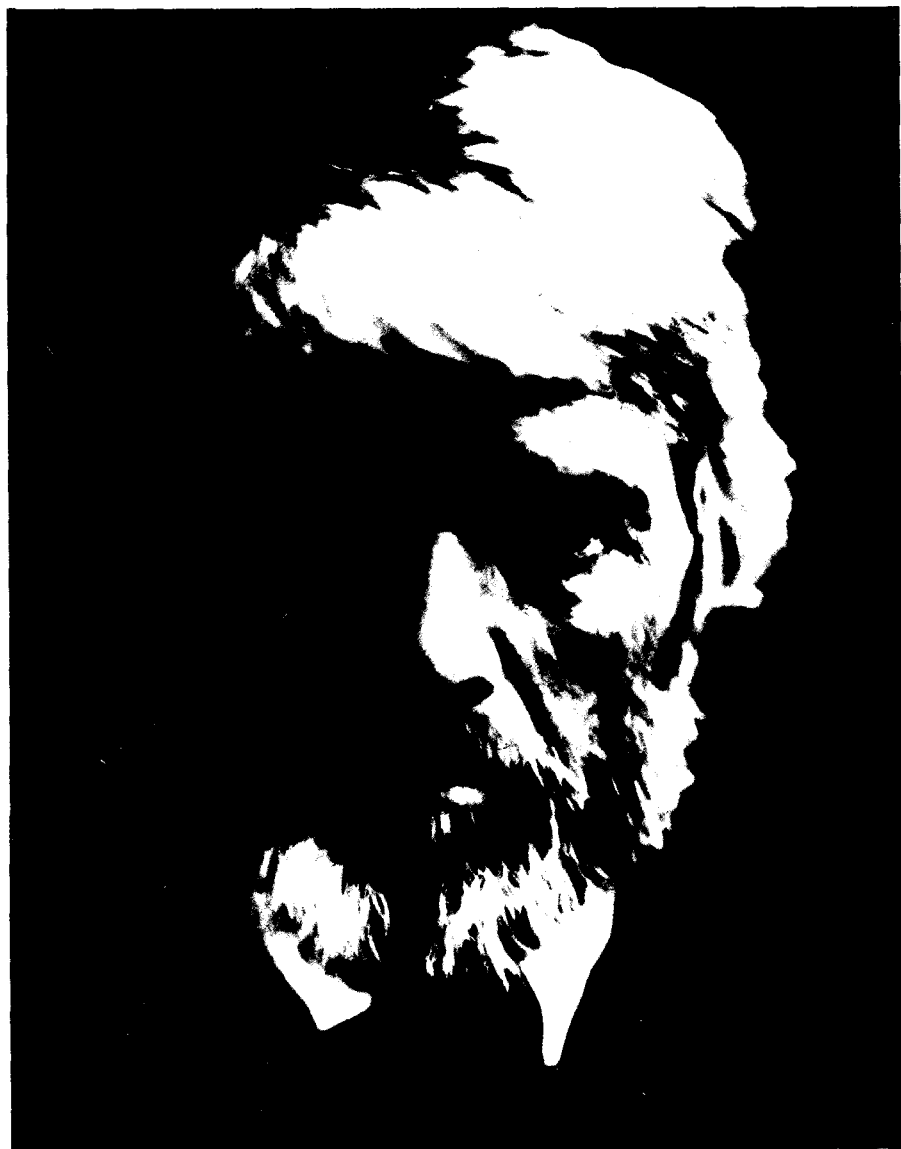


Fig. 2

el foco se ha mantenido en la visión del ojo derecho de Carlyle y en la fina línea de sus labios apretados, dos visiones altamente expresivas. El mérito de Julia radicaba en no rechazar por «inútiles» estos retratos, que cualquier otro fotógrafo de salón hubiese estimado como «espantosos», sino en insistir sobre esa línea investigadora, e incluso lograr su dominio por medio del uso de objetivos imperfectos (lentes no corregidas) que facilitaban su control de «la fotografía distinta».

Era aquella una fotografía «seria» en el doble sentido del término: porque se estaba investigando en la poética de la persona, y porque se intentaba reconocer la personalidad poética de aquél tiempo. Sin embargo, en Wigh no nació ningún romanticismo fotográfico, con ser inicialmente esa la pretensión de Julia con los *tableaux vivants* (recreaciones de cuadros mitológicos, religiosos o medievales) que Wynfield, G. F. Watts, Rossetti y el mismo Tennyson la animaban a conseguir. La «praxis» camerouniana sería tan dúctil como para obtener lo anterior, lo que la pedía el público victoriano, y luego sorprender a esa misma sociedad con una revelación de un realismo fotográfico que, si aportaba considerables dosis de misticismo, exponía también un atrevimiento anti-espiritual, como el rostro de Carlyle, prueba del «hombre prosaico».

Como figura opuesta del espejo camerouniano, el retrato de Mary Hillier, en 1869. Es la misma sirvienta, la misma buena amiga, pero, ¿acaso es la misma mujer? No. Nada queda del espíritu rafaelesco, ni de esa modosidad conceptual que hacía de la mujer un instrumento de reflexión obligada materno-religioso. Madre y Virgen, una síntesis totalizadora del ser femenino en todas las épocas. Pero la nueva Mary Hillier es sólo una mujer. Siempre fiel a uno de sus esquemas compositivos clásicos —la toma frontal o el perfil acusado—, Julia Cameron convierte a su amiga doméstica en una soñadora dama. Las clases sociales han desaparecido e incluso se han invertido. Más parece que la sirvienta retrata «a la señora», que viceversa. Esta reorientación o fusión de identidades es uno de los grandes valores camerounianos. La mujer en su mundo: imaginativa, sensual, nostálgica, calculadora, apasionada, depresiva, indomable, rebelde y sumisa, liberadora y prisionera de los eternos síes y noes de su personalidad; acciones que al hombre le pertenecen, porque si el hombre es «en» la mujer, la mujer lo es «desde» el hombre (fig. 3).

Dice Susan Sontag que «fotografiar es apropiarse de lo fotografiado»¹⁴. Pero la ensayista norteamericana se refiere a ese carácter de absorción de una determinada realidad a través del conocimiento de la ima-

¹⁴ SONTAG, Susan, *Sobre la Fotografía*, Edhasa, 217 páginas, pág. 14. Barcelona 1977.



Fig. 3

gen, que se transforma en posesión. Hay, pues, un efecto de uso y disfrute del poder. Pero «poseer» un bosque en el alba o el mediodía «marítimo» de un campo de trigales azotados por el viento, con ser experiencias apasionantes para todo fotógrafo sensible, son relaciones muy diferentes del acercamiento a la persona (aunque haya paisajes que funcionan, estética e históricamente, como «personas»).

Retratar al hombre es siempre una investigación esforzada, que produce más heridas conceptuales que satisfacciones creadoras. En realidad, el retrato establece, «per se», un pacto previo entre modelo y artista que pocas veces se respeta. En gran medida, si uno impresiona gráficamente al otro, éste, a su vez, deja «impresionado» a su autor. La posesión circula vertiginosamente en ambos sentidos. No sólo debe ser así valorada, sino que, incluso, se debe manipular (investigar) sobre estas relaciones para extraer nuevos textos de conocimiento entre las dos voluntades, ese autodomínio kantiano que impone una metafísica bífida de los hechos humanos para acceder a la unificación del ser moral. Si lo unimos con el arte —en sí mismo una «moral», puesto que no tiene intereses de dominio sobre las personas—, estaremos un poco más cerca de la verdad, pero siempre manteniéndonos respetuosos de esa distancia. Ella es la que hará que podamos ser sensibles sin ser autócratas de la sensibilidad, es decir, creernos en posesión de una verdad soñada.

TOTALIDAD DE LA MÁSCARA Y FRAGMENTO DE LA IDEA

El arquetipo es un concepto basado en la escenificación de una idea; por tanto, expone grandes razones para convertirse en realidad, de la misma manera que sus imposibilidades de serlo son notorias. La idea de la mujer y el varón, como una totalidad «desunida», nos conduce no a la desesperación, sino más concluyentemente a la comprensión de lo razonable. El todo siempre es inquietante e incluso incomprensible (el mar, el cielo, la muerte). Su presencia es benéfica para la poesía o la pintura (variaciones filosóficas de un mismo arte), pero devastadora para la asimilación de su sujeto en el realismo implacable de su masividad totalizadora.

En el diálogo frente a la historia, el modelo mujer y el modelo hombre-hombre recibieron continuas aportaciones retóricas —y también prácticas, suprema paradoja— para enaltecer su sentido totalizante. El hombre intentaba comprenderse a sí mismo desde la percepción (dibujo) y representación (marco) de sendas imágenes de totalidad. Pero en la cotidianidad de los actos humanos, la persona, es decir, «el fragmento», se

imponía con autoridad desde la severa lógica de las relaciones sociales. Lo aprehensible precisaba de la individualización, nunca de lo genérico.

Francisco Jarauta, en su análisis sobre la metodología nietzscheana en la idea de trascendencia, dice que «la crisis del sujeto trascendental sigue a la imposibilidad de un discurso sobre la totalidad»¹⁵. Lo absoluto no es sólo que intimide, es que paraliza la inteligencia de la cotidianidad. Se produce entonces una disolución, una descentralidad de lo inmutable, y de ese debate corpóreo-sígnico surge la identificación personalizada, factor imprescindible para intentar acceder a lo trascendente. Jarauta dice que «la crítica a la idea de sujeto da lugar al concepto de individuo»¹⁶, con lo que la vida es verificable no en un todo central, sino en un ambiente «infigurable», ese abismo nietzscheano, la muerte de Dios.

Ciertamente, el hombre vive en la perplejidad. Debatir sobre la naturaleza de las cosas perecederas o los actos inmortales con Dios mismo no parecía ser metafísica insoluble en la solemnidad silenciosa de nuestros interiores. Pero en la continuidad del método frente a los modelos «existentes», es decir, la personalización del ideal, queda claro que el lenguaje no sirve, que las respuestas no son las esperadas, de la misma manera que las preguntas dadas revelan palmariamente su inconsistencia. El hombre se bate en retirada frente a sí mismo, consciente del peligro de hacer el ridículo, nuestro suicidio más temido. De esa inseguridad el hombre erige un gran silencio, excepto en el arte, donde no teme ser ridiculizado por los otros contertulios de su especie. El arte, he ahí la gran tranquilidad para el hombre, la vía de conocimiento del ideal eterno, el ámbito donde puede mostrarse sensible sin que le tachen de sensiblero o de paranoico. El arte ha salvado al hombre de innumerables depresiones, y es fuente de regeneración clínica que permanece. Tal vez sea el último reducto de la familia, entendida ésta como aposento donde se conservan las postreras tertulias del hombre con sus ideales.

Obligado a practicar la intrascendencia a nivel geopolítico e histórico, el hombre edificó innumerables máscaras, sociología defensiva ante la desoladora contemplación de sus ruinas idílicas entre Ideal/Sujeto/Verdad. La máscara, ya sea en la «naturalidad» de los actos sociales o en la magnificencia de los eventos institucionales, requiere un ensayo muy superior a las dimensiones de este artículo. Pero trataremos de sintetizar

¹⁵ JARAUTA, Francisco y otros, *Los Confines de la Modernidad*, Granica Ediciones, 237 páginas, pág. 60. Barcelona 1988.

¹⁶ *Ibidem*, pág. 63.

sus «exposiciones» y sus modos de comportamiento, porque la máscara transforma al hombre, y no al revés.

El hombre es actor. Es ésta una constante histórica. En el reparto de los hechos naturales, el hombre asume los que le corresponden por imperativo estadístico o circunstancial, pero también se apropia de otros que deseaba o que le convienen para su defensa de otros papeles «íntimos», pero es éste un juego letal, y la máscara suele absorber la personalidad con la que cohabita. Hombre y mujer son extremadamente sensibles a esta exteriorización de ideales «asequibles», pero que no dejan de ser inalcanzables para ellos. Las categorías de la vida personal se ven continuamente asaltadas por estos desembarcos de lo irreal y de lo efímero que hombres y mujeres se proponen convertir en sólidas muestras de la verdad.

Dice Gombrich que «nos modelamos a nosotros mismos, tanto en función de las expectativas de los demás que asumimos la máscara o, como dicen los jungianos, la «persona» que la vida nos asigna, y nos vamos transformando en nuestro tipo hasta que éste moldea toda nuestra conducta»¹⁷. Podría hablarse de destrucción de personalidades y sería exactamente eso lo que se desea que suceda, pues el hombre, al acoger la máscara, practica un sacrificio inmediato de su figura (no de su ser), autoinmolación que le satisface y le libera de durísimas fobias en su interioridad cercada. El hombre se convierte en ídolo de sí mismo, y queda subyugado tanto por la «efectividad» con que lo logra, como con la facilidad que lo consigue.

La máscara ha tenido una utilidad histórica excepcional. Aparte de su utilización familiar o estatal, representaba perfectamente a los diversos arquetipos: el César bondadoso o colérico, el militar heroico o abatido, el músico inspirado o frustrado. La pintura —la escultura en menor medida— coadyuvaron para institucionalizar el poder de la máscara, esto es, de la idea histórica que se deseaba transmitir a generaciones o sistemas políticos posteriores. Pero como muy bien precisa Gombrich, desde la aparición de la fotografía «tenemos muy pocos controles objetivos sobre la apariencia del modelo»¹⁸. La fotografía ha hecho de gran torrentera de las verdades, que se ha llevado por delante miles de «viviendas» (sociales, dinásticas, académicas) habitadas regularmente por la mentira. Si pudiéramos tener una fotografía no ya de María Antonieta o Robespierre, sino la de aquellos personajes que no conocieron la fotografía por escaso

¹⁷ GOMBRICH, E. H., *La imagen y el ojo*, Alianza Forma, 302 páginas, pág. 105. Madrid 1987.

¹⁸ *Ibidem*, pág. 107.

plazo de tiempo histórico, como Riego, Bolívar o el mismo Goya, quedaríamos sorprendidos de las variaciones plásticas de su figura, y trataríamos de descubrir en ellas nuevos perfiles de su personalidad. Incluso otros nombres de la fama que murieron en pleno fulgor fotográfico, y de los que sólo se conservan imágenes pictóricas, tales como Godoy o Calomarde, su identificación no supera el recinto de la máscara, apreciaciones sutiles de una realidad finita, imposible de contrastar, a la que largos o breves exilios respectivos reforzaron la oscuridad congénita de sus representaciones, a falta de sus «verdaderos» retratos perdidos.

Emil Otto Hoppé (1878-1972) fue un longevo estudiante de la imagen. Gran viajero, se reveló como el «perfecto caballero» de la fotografía, que sabía aunar romanticismo y realismo. Estudiante de Bellas Artes en Múnich, educado en Viena, arribó al Londres conmovido por una imperialidad esplendente (en 1900), dispuesto a vivir como modesto empleado en la Banca Lombard, de origen alemán. Sus éxitos en los certámenes de fotografía, y los premios en metálico que recibía por esas «aventuras», le convencieron del lugar donde se encontraba el auténtico «capital». En 1907 abrió un modesto estudio, pronto convertido en templo de la expresividad eduardina y del tardovictorianismo (que jamás ha muerto en Gran Bretaña).

En 1911 retrató a Arnold Bennet (fig. 4), el creador de *Ana de las cinco ciudades* (1902), un autor de éxito que pretendía ser un revolucionario desde la asunción de un sentimentalismo a lo Dickens en versión modernista, pero quedó sólo en espíritu «revoltoso». Hoppé le retrató en una escenificación de su resplandor sugestivo para la clase femenina: atuendo impecable, ademán cortesano, mirada diletante. El fotógrafo añadió elementos perturbadores para la época, al incluir no ya el cigarrillo en primer plano, sino una mano (instrumento de creación) que aparece con un protagonismo similar al del rostro, el cual, a su vez, se desatiende de la cámara y crea, en efecto, la máxima atención. Bennet queda como un «conferenciante de la vida», capaz de subyugar pasiones femeninas sin fronteras, una internacionalización donjuanesca que encuentra cada vez más dificultades de interpretación. Es una máscara incómoda o implacable según se prefiera, una heredad de molesta escriturización notarial.

En otro retrato, el de Lady Lavery en 1914, Hoppé se permite un regreso a los modales ruskinianos sin merma de la modernidad inherente a él. La esposa del pintor Sir John Lavery aparece como un prototipo de mujer, un ideal que hubiera enamorado a Rossetti o Rejlander y que, sin duda, hizo llover los plácemes sobre Hoppé. El rostro se alza sobre un cuello marmóreo, que emerge de un busto «intachable», patrimonio de una dama no de la aristocracia, sino del tiempo (fig. 5). Es nuevamente

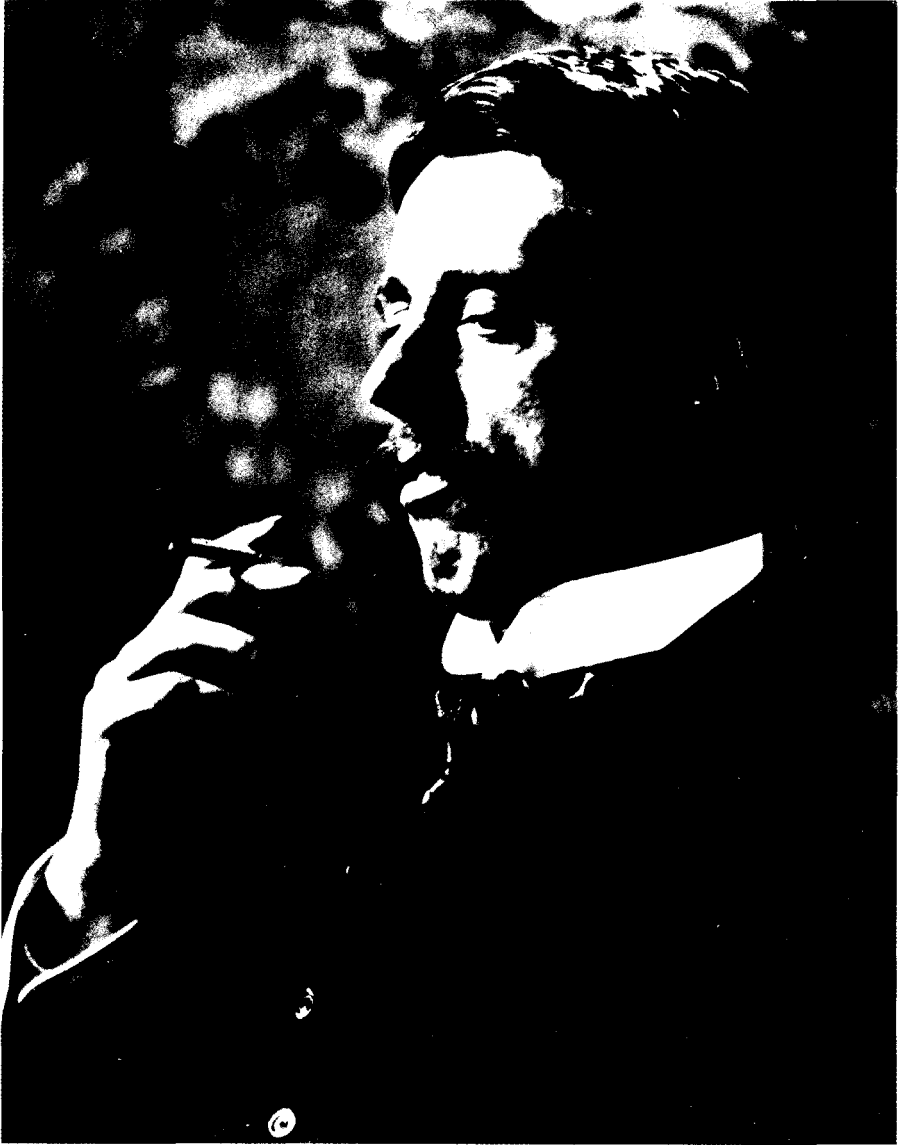


Fig. 4



Fig. 5

la máscara, pero Hoppé ha sabido aportar dos elementos decisivos: primero la presencia del muchacho árabe —que corresponde al servicio doméstico que los Lavery poseían en su residencia de Tánger—, desplazado en un ángulo, donde ofrece el sentido de exotismo y de posesión o insumisión que se prefiera. Las dos culturas conviven, pero «no se entienden». El segundo factor es el suave giro hacia un «exterior» inconcreto del personaje, nuevamente la mirada que se aleja del interés central de la cámara y, naturalmente, consigue captar toda la centralidad de la acción. La máscara triunfa, pero, ¿no es también una victoria equívoca? Hay demasiadas dudas en la escena, introducidas conscientemente por Hoppé. La idea se mantiene en la fragmentación de la misma, y finalmente se ha vuelto ininteligible. Es la grandeza del arte, que nos permite reflexionar sobre sus exposiciones sin sentirnos angustiados por sus definiciones, aunque la perturbación siempre nos acompañe. Igual que sucede con la máscara.

REBELDÍA DEL HOMBRE, REBELDÍA DEL ARTE, EL ESCÁNDALO FOTOGRÁFICO

El hombre «sin» Dios ha llegado a la modernidad, uno de cuyos aspectos más «révoltantes» (escandalosos) es la fotografía. Al principio, en la fascinación daguerriana, el hombre se acercaba al nuevo proceso con una mezcla de intriga y temor. Descubrirse ante la historia no es nada fácil. Nunca lo fue, ni en la familia ni en la política. Y exhibirse ante una cámara no dejaba de ser un acto de provocación ante la especie, una vulneración absoluta y anárquica de las relaciones Sociedad/Moral/Verdad. Nada tenía de anormal que retratados y retratistas pujaran «noblemente» por ocultar al máximo la naturaleza de sus respectivos actos.

Pero el hombre es conciencia, y en tanto que se muestra respetuoso con ella es hombre, según las viejas tesis de Feuerbach. Ese ser posee sentimiento de sí mismo y sentimiento por la especie a la que pertenece, lo que le diferencia del animal, que no posee esa ambivalencia reflexiva y coparticipada. El hecho mismo de la conciencia predispone hacia la ciencia, esto es, la rebelión. Miguel Morey, en su análisis sobre las tesis feuerbachianas, recuerda una cita del gran pensador de la izquierda hegeliana: «La ciencia es la conciencia de los géneros. En la vida tratamos con individuos, en la ciencia con géneros»¹⁹, para luego recalcar esa es-

¹⁹ MOREY, Miguel, *El hombre como argumento*, Anthropos, 244 páginas, pág. 81. Barcelona 1989.

pecificidad del hombre, cuya vida interior «es la vida en relación a su especie, su esencia». La religión, que era la relación natural del hombre consigo mismo (su esencia), es considerado como algo «extraño», y es el hombre, real y solitario, no dependiente del ideal, es decir, «contemplado y venerado como un ser diferente de sí mismo», quien se convierte en la verdadera religión²⁰. Ya no hay máscaras, tan sólo desnudeces, esto es, la estemecedora corporeidad de la verdad.

Gyula Halász (1899-1984), nacido en la Transilvania húngara, y ex-combatiente de la Gran Guerra, diplomado en Bellas Artes por la akademische Honschüle berlinese en 1922, llegará al París de Dalí, Braque, Picasso dos años más tarde. Pintor, periodista y escultor, las tres actividades no le satisfacen, excepto la fotográfica, en la que le inicia André Kertész, otro de los grandes húngaros del método. Halász teme que su nombre sea impronunciable para la rapidez interpretativa parisina, y adopta el sobrenombre de «Brassai», por su pueblecito de origen, Brasso. Será un nombre famoso en la estética europea.

Brassai es el hombre anti-máscara, el gran rebelde que fotografía los rebeldes esenciales, desde un pintor malagueño que lucha ferozmente por imponerse en el mundo del arte con su cubismo «incomprensible», a una prostituta del Boulevard Reuchecouart, que forcejea por hacerse un sitio en la sociedad del cómputo cotidiano con la misma ferocidad. Brassai los retratará a los dos, personajes aprisionados en sus provocadoras esencialidades. Utilizará para ello la luz de «flash», una paleta insólita para aniquilar los matices, un golpe demoledor que tritura todas las máscaras. Es «el gran desnudo» del hombre, la revelación sorprendente de su rebelión eterna.

Picasso está de pie, los brazos a lo largo del cuerpo, el cuello encogido, el ademán indeciso pero extremadamente combativo «en esencia». Sus ojos miran con una diafanidad taladradora. Estamos muy lejos del «ojo de Carlyle», aquí hay dos unidades que parecen no conceder cuartel alguno. El futuro creador del *Guernica* (la fotografía es de 1932), más bien parece un estibador de los muelles del Sena, sorprendido y molesto en su intimidad desvelada, que un arquitecto majestuoso de las vanguardias que se enfrentarán a los totalitarismos. Incluso parece dispuesto a pegarnos un puñetazo, acto sin duda «artístico» pero no por eso menos social e histórico, que ya había cumplido con sus «señoritas» de la calle de Aviñó y que culminaría con la coagulación, en blanco y negro, de las formas martirizadas del furor guerniquiano (fig. 6).

²⁰ *Ibidem*, pág. 82.



Fig. 6

Picasso es el rebelde, que defiende el nuevo arte con una pasión no exenta de bestialidad. El hombre transformado en aparente animal para dismantelar las ficciones insportables. Defiende su género, que no es sólo el de la verdad «contraria», sino el de la verdad padecida y comprobada. Brassai la equilibra con su retrato de una postituta que ha detenido su «labor» para practicar el billar ruso. Un entretenimiento para desafiar al fotógrafo, que acepta el reto. Si Picasso no estaba altivo (tan sólo enfadado con la historia y el arte), la habitante de Reuchechouart tampoco se muestra desafiante, simplemente es su esencia la que expone, con desenfado, su ofensiva realidad. El género, no la persona, es el que ejecuta la provocación, la cólera que padecen las estéticas al uso tan despiadadamente embestidas (fig. 7).

La luz sin pánico, sin perdón, de Brassai, nos ha revelado que el arte de pintar o de amar son funciones compatibles, una misma pasión, un oficio nunca exento de peligros que exige una maduración lenta y cruel, aunque la naturaleza de nuestra comodidad histórica prefiera no advertirlo, para que la levedad del ser siga su andadura sobreviviente.

WÖLFFLIN Y ABBOT, FORMA ABIERTA, PASIONES ENCERRADAS

«Toda obra de arte es una estructura, un organismo». Esta definición wölffliniana sigue siendo un clásico ²¹ que antecede a su denso capítulo sobre «forma cerrada y forma abierta». Para el gran crítico de arte alemán, la primera es aquella que hace de la imagen un producto constante, constreñido en sus límites y uniforme en su expresividad («que en todas sus partes a sí mismo se refiere»), mientras que la segunda sería no sólo la acción representativa que aparece desprovista de límites, sino que pugna por aparentarlo, porque existe una tácita limitación en el encuadre, aunque «constantemente alude a lo externo a él mismo» ²². Luego la batalla se presenta ruda y complicada.

Berenice Abbot fue una tenaz y sugestiva intérprete de los mundos interiores. Nacida en Springfield (Ohio), en 1898, murió recientemente en Abbot Village (Maine), el 9 de diciembre de 1991, tras un largo paseo por la investigación creativa, desde el reportaje y el retrato a la documenta-

²¹ WOLFFLIN, Heinrich, *Conceptos fundamentales en la Historia del arte*, Espasa Calpe, 346 páginas, pág. 177. Madrid 1976.

²² *Ibidem*, pág. 180.



Fig. 7

ción sensible de la ciudad, porque Nueva York tiene innumerables retratistas, pero sólo conoció una estética capaz de comprenderla, y esa fue la tarea abbotiana, al lograr escriturar la personalidad neoyorkina como un todo. De su estancia en París (1926-29), se derivaron una larga serie de encuadres sobre la «democracia» intelectual en boga, aunque muchos de sus autores practicasen férreas dictaduras, para consigo mismos y sus posibles amistades.

Abbot no es una fotógrafo que descubre la verdad en un primer plano inmediato y desconcertante. Su pasión permanece oculta, bajo esa luz fría, desangelada, que hacía de sus personajes seres «inamovibles», lo contrario del talante cameroniano. Wölfflin, en otra de sus definiciones esenciales, decía que «el arte clásico es un arte de horizontales y verticales bien definidas. Los elementos se harán visibles con toda claridad y precisión». El Renacimiento, con su pasión por la línea, respetaba profundamente estas directrices, que el barroco hizo explotar con rara violencia. En el mundo de la sombra y la curva, acciones ambas igualmente pasionales como «la línea pura», las redes del verticalismo y horizontalismo sufrieron atormentada persecución. Cameron luchaba contra «lo claro» y «lo preciso», pero eso no era óbice para que algunos de sus retratos, como el de Julia Jackson, señora de Duckworth (madre que sería de la novelista Virginia Woolf), fuesen formidables edificaciones de un rigor clásico, donde la verticalidad del cuello y el rostro se equilibran mayestáticamente con la horizontalidad entre los hombros, fundidos en la sombra, pero perfectamente intuitos (fig. 8).

Abbot renuncia a estos planos en «primera persona», y a esas luces intimistas o analíticas. Ella persigue la claridad, y a tales niveles, que apenas deja espacio para las sombras. Su método es casi dureroniano, pero su eticidad no se detiene en la línea. Cuando ésta se muestra con fuerza, recurre a la expresión del retratado, el cual tiene que «trabajar» su personalidad. Abbot no es partidaria de la magia, sino de lo escueto, lo matemático. James Joyce, aparece así dispuesto a representar su complejidad interior (fig. 9), ese largo e hiriente discurso con su hija Lucía, que la correspondencia privada de su leal secretario, Paul León, depositó en la «Bibliothèque Nationale» en 1941, antes de ser asesinado por los nazis, y que ahora han visto la luz ²³, o la preocupación por superar una obra maestra, su *Ulysses* de 1922, que no conseguiría con su laboriosa y críptica *Finnegan's Wake* (El despertar de Finnegan, 1939) un «artefacto»

²³ GONZALEZ, ENRIC, «El baúl de Joyce», en suplemento *Bebelia* de *El País*, págs. 16 y 17, domingo 14 de junio de 1992.



Fig. 8



Fig. 9

literario sólo inteligible para críticos muy profesionales, esto es, dotados de paciencia, de saber ironizar sobre el tiempo.

En otro retrato de Abbot, el poeta Paul Cross dirige su mirada hacia la cámara bajo una luz «física», que más parece de quirófano que de estudio fotográfico respetuoso de los viejos principios. La línea triunfa con regularidad, pero sin solemnidad. En la naturalidad «clínica» de Abbot radica la grandeza, y Cross se limita a enunciar sus razones de mayor sinceridad: confianza en su rima personal, respeto al atuendo modernista de un poeta de su tiempo, breve exposición encubierta de modales post byronianos. La iluminación y la composición son clásicas, incluso podría ser un retrato por Nadar en el París del II Imperio. Abbot prefiere la sencillez, una vía recta hacia la verdad (fig. 10).

El retrato de Joyce es un modelo de forma abierta. Los límites están donde quiera el espectador, incluso el retratista no los conoce. Pertenece a la interioridad del personaje. La pasión queda así encerrada. En el caso de Cross, pese al hermetismo del retratado, la forma sigue siendo abierta, pero en el retrato obtenido con Edna St. Vicent Millay, la inversión parece trágica para la tónica habitual en Abbot: la sombra se ha impuesto con rotundidad, las dimensiones de fondo y personaje se han fundido. Todo es un primer plano. Pero el efecto «Rembrandt» se reduce, y la línea supervive con altivez, sin dramatismo. Incluso el orden de la verticalidad y horizontalidad es visible sin esfuerzo. La forma es cerrada, las pasiones quedan liberadas, pero sin el desbordamiento romántico (fig. 11). La poetisa estadounidense, autora de un primer libro que aplaudió la crítica unánimemente, *Renascence and Other Poems* (Renacimiento y otros poemas, 1917) y después Premio Pulitzer en 1923 con su *The Harp-Weaver* (El tejedor de arpa), no renuncia a la emotividad, pero tampoco al autocontrol. En ese terreno, ella y Abbot se entendieron armónicamente.

En 1861, en una copia a la albúmina, Nadar reflejó a una personalidad carismática, la de George Sand, gran amiga suya y madrina de Paul, el hijo del fotógrafo de moda en el París imperial. La línea y la forma abierta conviven sin dificultad alguna, como corresponde a una matrimonialidad histórica (fig. 12). La mujer asume su papel estelar, pero con una exquisita prudencia. No hay ningún gesto provocador, sino más bien una melancólica pasividad. La furia de las imágenes queda para la literatura. Pero en el París de Abbot, el retrato de la princesa Eugène Murat nos ofrece una mujer que ha renunciado a toda representación nostálgica de su cometido secular. El atrevimiento no está en el hecho de fumar o en el peinado varonil, «a lo *garçon*» que hizo furor en los años veinte, sino en la expresividad corporal. La princesa Murat se recuesta en su silla de plató con una seguridad aplastante, sin la más mínima vacilación argu-



Fig. 10

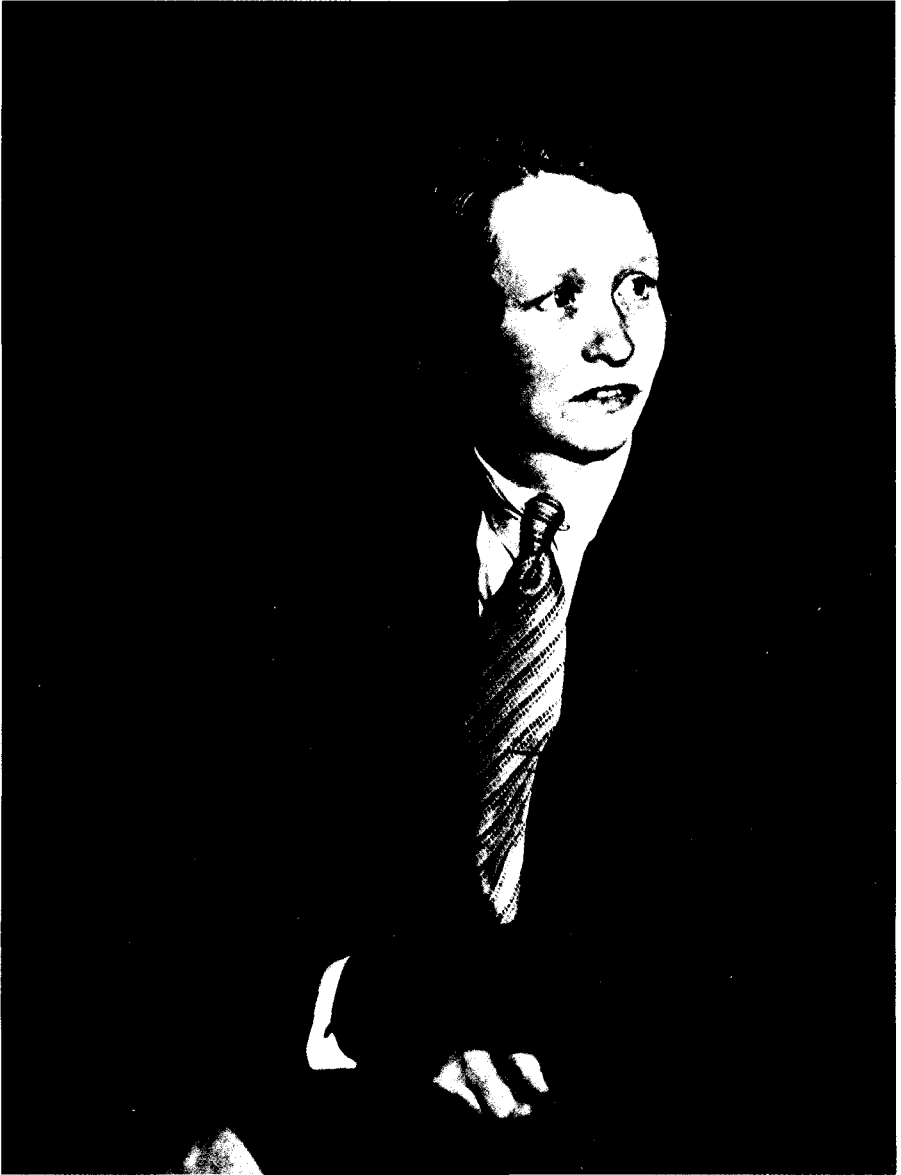


Fig. 11



Fig. 12

mental. Más parece un tribuno del Parlamento que una dama aristocrática, firma repetida en los actos sociales. Eugène Murat defiende «su» política, el hecho de su feminidad intelectual desde una dialéctica lineal, sin permisividad alguna. Pero la forma, con resultar aparentemente abierta, revela sordas batallas de interior. La máscara ha vuelto, y en toda su hipercrítica dimensión (fig. 13).

SONTAG Y DAHRENDORF, LA IMPORTANCIA DEL CONFLICTO

Siempre de la mano de Susan Sontag, hay que recordar una de sus mejores frases: «Buena parte del arte moderno está consagrada a disminuir la escala de lo terrible»²⁴. La fotografía ayudó fuertemente a que esa impresión no ahogara la plácida confianza de los valores severamente instituidos. Charles Lutwidge Dogson, un universitario oxfordiano que popularizó el seudónimo de «Lewis Carroll», fue un fructífero «pintor» de encantamientos, desde las páginas de un libro o los álbumes fotográficos, una misma literatura según las modalidades circunstanciales de los gustos sociales. En 1856 se compró una cámara en Londres por 15 libras esterlinas, y comenzó a impresionar placas al colodión húmedo de jardines, esculturas y niños, delicadas «construcciones» que hacían soñar a la noble Inglaterra.

En aquellos años de preimperialidad británica, el niño era un bien exportable, símil de pureza y de ilusión, como correspondía a un Estado que hacía de sus Dominios una «inocencia» geoestratégica. Carroll fotografió docenas de niñas —en su diario correspondiente a marzo de 1863 aparecen los nombres de 103 de ellas²⁵—, y a una de ellas, Alicia Lidell, convertida en su modelo favorita, dedicaría su obra cumbre, *Alicia en el país de las maravillas*. En 1858 Carroll había logrado que Alicia posara para él, niña-vagabunda, niña desorientada, falta del embrujamiento del «Rule Britannia». La obra fotográfica así concebida hipnotizó a la élite sensiblera del momento, que hizo de Carroll un «fotógrafo oficial». Se creía entonces que aquella niña maravillada jamás envejecería. La mujer se refugió en aquella imagen como recinto de un candor que ni el hombre ni la política se atreverían a vulnerar (fig. 14).

Pasó el tiempo y los sistemas envejecieron. Las guerras de la economía derrotaron las falsas seguridades y millones de Alicias se desper-

²⁴ SONTAG, S., *Op. cit.*, pág. 51.

²⁵ ALLISON, D. y COE, B., *Op. cit.*, pág. 62.



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

taron con sus progenitores en el paro. En la América de la Gran Depresión, todas aquellas inocencias se encontraron de repente con la sequía y las quiebras bancarias, dos bancarrotas simultáneas. Dorotea Lange (1895-1965), colaboró tenazmente para reencontrar la verdad. Sus trabajos con la FSA (Farm Security Administration), la voluntad rooseveltiana para regenerar las inmensidades agrohuanas arrasadas por la recesión bancaria y climatológica, siguen siendo monumentos admirables de la sinceridad. En una de aquellas expediciones hacia el sur deprimido, Lange sorprendió en 1935 a una niña en Nuevo Méjico aislada en su conocimiento de una devastación familiar que terminaría con el abandono de una casa que ni les pertenecía a sus padres ni a la razón de ser de ella misma.

La niña de Carroll sigue siendo una niña, pero es ya toda una mujer en su duro aprendizaje de la realidad. Los cuentos no son para la infancia, sino para los adultos, y allí nadie pensaba en la lectura pacífica de los hechizos estatales. Sin embargo, Lange, con tacto exquisito, aprovechó la luz oblicua de una ventana «inocente» para no añadir mayor agresividad a una desesperación en aumento. Con una factura casi pictorialista —una excepción en la fotografía dura, sin concesiones, de Lange—, la fotografía se ha aproximado amorosamente a la niña despertada y ha puesto sobre sus espaldas generacionales un tenue soplo de aliento emotivo. La niña no se convertirá en princesa, sino tan sólo en mujer, una difícil maravilla. Lange podía haber sido más implacable en el epitafio del modelo victoriano, pero prefirió la ecuanimidad pictoricista de la compasión (fig. 15).

Dice Dahrendorf que «la política de la libertad es la política de vivir en el conflicto»²⁶. A lo largo de una crónica que hoy parece interminable, hombre y mujer han hecho de sus modelos respectivos una arquitectura belicista en un urbanismo convivencial apasionado, como corresponde a dos elementos concebidos «el uno contra el otro». Pero en el arte, los dos autores firmaron siempre una tregua instantánea, de precariedad evidente, aunque no por ello menos dotada de poder germinal para acometer su obra común e inacabada: el conocimiento de su personalidad. Ese conflicto que les hace ser libres.

²⁶ DAHRENDORF, Ralf, *El conflicto social moderno. Ensayo sobre la política de la libertad*, Mondadori, 231 páginas, pág. 13. Madrid 1990.