

EN TORNO A LA FOTOGRAFIA POPULAR

La fotografía popular, el arte del fotógrafo preferido por nuestros campesinos para sus retratos, individuales o colectivos, destinados al hijo o al esposo ausente, a conmemorar los acontecimientos familiares o a decorar, con imágenes afectivas, las paredes de la estancia hogareña, presentan determinadas características de impericia e ingenuidad, debidas, en gran parte, a la rudimentaria cultura de los que la practican y a la elementalidad de sus medios; pero gira también, a nuestro juicio, de un modo más o menos consciente, en derredor de un concepto expresivo, hondamente enraizado en el alma del pueblo en lo que ella, oscuramente, entiende por imagen o representación; por su retrato, en fin.

(Figs. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 10, 12 y 14.) Las fotografías que reproducimos son, a nuestro juicio, representativas de estos conceptos, y ellas nos han sugerido las consideraciones que preceden. Su autor gozaba de gran fama y prestigio entre su dilatada clientela, formada por gente campesina o marinera casi en su totalidad. Nadie como él acertó a «interpretar» el retrato fotográfico más en armonía con el íntimo sentir de nuestros aldeanos. Los padres, la novia, el hijo, encontraban en su arte la versión de los seres queridos, de su propia imagen, más acorde con la idea que de ellos querían fijar en el tiempo, contemplar en la ausencia, preservar de la progresiva degradación del recuerdo.

¿Cuál es el secreto que su prestigio labró? Intentaremos ponerlo de relieve destacando los elementos que, según creemos, imprimen a sus obras una significación que trasciende la fría representación objetiva hasta emparejarlas o, al menos, alcanzar su tangencia con auténticos y permanentes principios estéticos.

Pero antes, preguntémosnos: la fotografía, ¿es un arte? No, si tenemos en cuenta que opera mecánicamente, sin intención

ni necesidad expresiva, y obedece a una técnica que cualquier hombre puede practicar sin ser artista. Si consideramos, en cambio, que la finalidad para la que esta máquina fué construida es la reproducción de imágenes y que la voluntad del operador influye y dirige, en cierto modo, el carácter y significación de éstas, entonces podemos admitir que puede haber tanto *de arte* en ella como posibilidades de ser conducida a la expresión que reclama la intuición del artista que se sirve de ella.

(Figs. 1, 2, 3, 4, y 5.) Examinando estas fotografías se echa de ver, en todas ellas, ciertos elementos comunes que las dotan de un acento peculiar y una extraña sugestión.

Todas las figuras, erectas o sentadas, se ordenan en ejes verticales, sin escorzos que alteren su unánime sometimiento a la ley de la plomada; el cuerpo reparte su peso sobre ambos pies, sin flexiones; de él penden o sobre él se quiebran los brazos; las manos, suspendidas o en sentado reposo; extendidas, a veces, sobre las rodillas en la sorprendente pose de un dios egipcio (fig. 5). La verticalidad más estricta domina y se impone.

Cada una de las figuras se ordena sobre un mismo plano frontal (al que se añade otro paralelo, si el número de aquéllas lo exige), sin que apenas se insinúe, ni aún en las infantiles, el propósito de alterarlo.

La composición se ordena simétricamente, regida por una sencilla geometría (que se evidencia en la alineación de las cabezas); y en su misma elemental simplicidad reside su fuerza.

Verticalidad, frontalidad, simetría, se aúnan en perfecta coherencia y le imprimen su carácter hierático.

Pero, no sólo el escorzo: el ademán, el gesto están suprimidos; toda actitud naturalista, toda sensación de movimiento, de instante, de tiempo, han sido eliminados. La mirada, fija y frontal; la boca, cerrada, muda. Inmovilidad y silencio se suman a aquellos caracteres, y subrayan su fuerza. Su vigor y coherencia han descartado toda frivolidad, toda anecdótica o pueril actitud que contradiga su austero realismo. Una atmósfera de rito, de misterio, emana de estos retratos. Así gustan, estas gentes sencillas, ver plasmada su imagen; así guardar la estampa de la niñez pasada, la juventud perdida; así, legarla a los suyos, substraerla a la muerte.

Sólo un espíritu frívolo puede encontrar ridículas estas figuras serias, hieráticas, llenas de vida tensa; sahumadas por la niebla, el viento y el sol; tatuadas por el tiempo; en contacto apretado con la tierra, donde, con voluptuosidades y angustia, amasan su pan.

Los caracteres que acabamos de señalar pudieran deberse, más que a una voluntad expresiva, a simples exigencias prácticas: la pose prolongada, la necesidad de disponer la composición del modo más expeditivo, etc. En efecto, ésta pudo ser su causa inicial, pero, para nosotros, es indudable que partiendo de ellos, intuyó el fotógrafo un concepto expresivo más profundo y, sumando y concertando elementos, eliminando otros, logró infundirlos a sus retratos. Para avalar nuestro criterio basta contemplar las figuras 13 y 15. Aquí vemos que se ha buscado (¿con qué resultados!) la elegancia, el abandono, la sensación de naturalidad: imitar la vida, en fin. Qué pueriles, amaneradas, cursis, resultan, comparadas con su sencilla réplica aldeana (figs. 12 y 14) aquellas fotografías, adaptadas al gusto aburguesado de una clientela más «a la moda».

Volviendo a los caracteres que hemos destacado en la obra de nuestro anónimo artesano, ¿no se encuentran también elementos análogos informando, y no de un modo adjetivo, el arte de diversas épocas y pueblos, el estilo de muchos grandes artistas?

Esa Tetu egipcia, ¿qué inquietante, inesperado parentesco tiene con nuestras fotografías? Nos sobrecoge, de pronto, al compararlas: aún antes de descubrir su réplica sorprendente en la figura de la muchacha que aparece en penúltimo lugar, en el grupo (figs. 6 y 8).

¿No hay, en la sugestión hipnótica de ese mosaico de Rávena (fig. 9) algo más que una casual analogía con la misma foto, que se mantiene, a pesar de la abstracta simplificación de aquél y las diferencias que establece, en la alineación de las cabezas, la diversa estatura de nuestros personajes?

Esa virgen románica, ¿coincide sólo por azar en la disposición de las figuras con la madre y su hijo, de nuestra fotografía? (Figs. 3 y 4.)

¿Qué magia única hermana a este expresionista retrato de Picasso con aquellos retratos?

Podríamos ampliar este paralelo indefinidamente: del arte

negro a Grecia, de Van Eyck a Mantegna, de Zurbarán a Solana. Ello nos acercaría, quizá, a vislumbrar el blanco único a donde todos, desde diversos rumbos, enfilan sus flechas. Intentaremos la atrevida aventura aunque a tí, lector, te parezca desorbitado empeño el de hermanar, siquiera sea por una sola arista, la obra de nuestro oscuro artesano con la de artistas tan egregios.

No pretendemos, naturalmente, equipararlas en calidad, significación, como signo de la cultura, ni atribuir a nuestro personaje el rango o categoría de aquellos excelsos nombres; sí, solamente, pero nada menos, mostrar como en obra tan oscura y humilde, tan alejada, por sus posibilidades, del arte grande, podemos descubrir un destello, minúsculo pero de la misma luz que irradian los grandes faros del espíritu humano.

Penetremos un momento en el campo de la pintura, la plástica, sirviéndonos de la definición que la divide en dos ramas: arte decorativo y arte representativo. Adoptaremos estos conceptos, no sólo por cómodo convencionalismo, sino porque pueden considerarse como artes específicamente distintas. Aunque sus materiales o su técnica sean comunes, aunque sus caminos marchen, a veces, paralelos, se interfieran con frecuencia, se fundan y confundan, o pretenda el uno reemplazar o absorber al otro, sus rutas son divergentes, sus metas contrapuestas

El decorativo (abstracción), con su origen, quizá, en el oscuro sentimiento de horror al vacío, podemos definirlo como un afán de animar, adornar, hacer sugestiva una superficie, un objeto, monótonos, insuficientemente expresivos, por medio de líneas, colores, formas. Su lenguaje es, o aspira a ser, esencialmente abstracto. Reduce la realidad, paulatinamente, a signos, símbolos: magia; o puras relaciones formales.

El segundo, el *representativo* (realismo), nacido, acaso, del «espanto seguro de estar mañana muerto», aspira, en cambio, a apresar la vida misma; a aprehenderla en su devenir y retenerla inmutable; a saciar esa sed acuciante del alma: la avidez de imágenes; a poblar su soledad con seres «reales» pero inmunes a las contingencias de nuestro vivir: imperecederos, perennes; cristalizados como el mineral, pero, como la semilla, cargados de vida apretada, latente.

Carlos Maside



Figura 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 5



Fig. 4



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

Carlos Maside

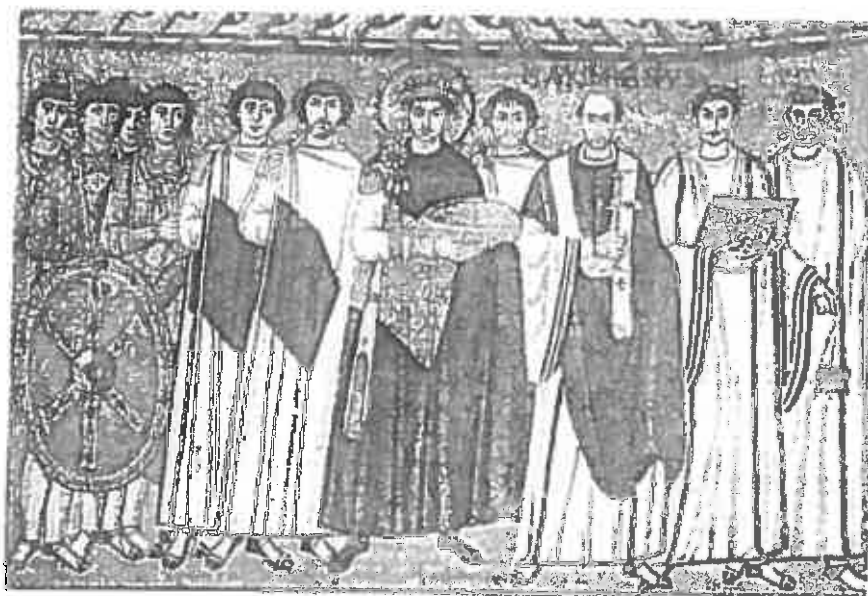


Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 14



Fig. 13



Fig. 15

Cuando el hombre prehistórico trazó el primer dibujo *realista*; cuando vió como, al conjuro de sus líneas surgía la imagen, palpitante y viva, de un ser real (animal u hombre) concreto, determinado, individualizado, inconfundible; cuando observó como este ser reaparecía ante los ojos asombrados de cuantos contemplaban sus trazos aunque su modelo se hallase ausente, olvidado o muerto, un extraño espanto le sobrecogió; y al mismo tiempo se sintió poseído de un poder mágico inexplicable.

Desde aquel día, el hombre, el artista, no ha hecho otra cosa que perseguir a la realidad para aprehenderla y fijarla en su misterio callado y profundo. Pero la realidad inmediata es vulgar y confusa: fluída y cambiante esconde su enigma en la espesa maraña del cotidiano devenir; se nos ofrece cargada de heterogéneas intenciones; entrecruzada de infinitos rumbos contradictorios. Para captarla es preciso podar la fronda en que se embosca; arrancarle uno a uno sus múltiples velos; sorprenderla viva, desnuda, nítida; libertarla del tiempo y su acción aniquiladora; fijarla en ese instante mágico en que lo vivo y lo inerte, lo mineral y lo orgánico son transición pura. Tras esta aspiración el artista ensaya e intenta apresarla en el lazo del arabesco, la red de la geometría, la magia del número; encerrarle en el límpido fanal de Van Eyck, la cámara pneumática de Mantegna, la urdimbre de oro y sombras de Rembrandt, el espejo encantado de Velázquez.

Llega así en progresiva aproximación, hasta la linde entre arte y naturaleza, poesía y verdad, lógica y magia: frontera prohibida, más allá de la cual está la inane y pueril realidad.

Y cuando, en efecto, alucinado por la perfección de sus medios y su técnica quiere abarcarla en su copia literal, exacta, ella se le evade, escurridiza, y deja en sus manos huecos fantoches, solamente. Entonces reconoce que esta verdad objetiva y perfecta no es sino la armadura rígida, la dura cáscara que esconde la belleza que le obsesiona; su verdad aparente era sólo el disfraz de su esencia.

Así llegaba a demostrárselo, por un camino opuesto, la fría ciencia con su extraño artilugio: la fotografía: fiel, objetiva, exacta; trampa perfecta para cazar imágenes; pero también, al

cazarla, mata su presa y no presenta sino cadáveres en ridículas poses.

Ahora el fotógrafo, como el artista siempre, se encuentra en la imperativa necesidad de insuflar a sus imágenes un hálito vital, que ha de extraer de su propio espíritu, para que ellas vivan, también, en su plano espacial y su tiempo inmóvil, su propia vida, inmutable.

Y aquí volvemos a nuestro anónimo fotógrafo; quiere apresar en su máquina, no la grotesca parodia del diario devenir sino la tensión latente en la imagen, su callado misterio. A tientas, va tejiendo en la oscura cámara la tela de araña que ha de captar la presencia perenne: el asombro de *ser, estar, existir*. Simetría, equilibrio, silencio, hieratismo son sus hilos sutiles.

Ignora, sin embargo, que hilos idénticos se hilvanan, también, en la trama con la que mil artistas de todos los tiempos tejen su tela.

Si, lector, abandonas desde ahora tu desdeñosa ironía para contemplar, con ojos aldeanos, humildes fotos populares como éstas, habremos alcanzado el único propósito que nos movió a trazar estas eutrapélicas disquisiciones.

CARLOS MASIDE