

sino una fe en el humillado y ofendido, en el esquilado y sojuzgado, en el que produce con su sudor y sus huesos los alimentos terrestres que a su sojuzgador y esquilador, a su ofensor y humillador le posibilitan instalarse en la confortable angustia existencial desde la que fabrica para sí y para «la Humanidad» sus soliloquios metafísicos.

## Historia y vida

Dice Roland Barthes en su último libro, *La chambre claire* (citado por Marie-Loup Sougez en su excelente *Historia de la fotografía*): «La foto es literalmente una emanación de lo referente. De un cuerpo real, que estaba aquí, salieron radiaciones que vienen a tocarme, a mí, que estoy aquí; poco importa la duración de la transmisión; la foto del ser desaparecido viene a tocarme como los rayos diferidos de una estrella. Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparte con aquel o aquella que ha sido fotografiado».

Pienso que Barthes —como tantas veces se ha hecho— pone el acento en la categoría notarial de la fotografía, la cual parece levantar acta o dar fe de la existencia de la cosa. Hay un asombro nostálgico de cara al hecho fotográfico y de ahí el que Barthes se refiera «al ser desaparecido» (el ser como apariencia de la que la fotografía es testigo mudo y objetivo). En su *Retórica de la imagen* opina Barthes (también citado por Marie-Loup Sougez): «La fotografía instala (...) no ya una conciencia del *estar allí* de la cosa (que cualquier copia podría provocar), sino una coincidencia de *haber estado allí*».

Pienso, sin embargo, que por encima y más allá de la añoranza de la existencia del pasado como referente del presente (en alemán *ser ahí* significa *existir*, tal vez no esté de más recordarlo, pues acaso la noción germana de existencia da una idea más inmediatamente plástica que la latina, la cual sugiere algo que es *colocado fuera*, que *sale*, *nace* o *aparece*, hallándose revestida de una especie de peso ontológico mayor), se me antoja que la fotografía actúa dentro de un campo más amplio que el de la mera notarialidad del pasado como referente del presente. La fotografía, como el lenguaje, da literalmente *fe* del *ser ahí* (existencia) de la cosa, del mundo, con independencia de nuestra conciencia: la fotografía es materialista.

Sería demasiado simplista adscribir a las fotos de Juan Rulfo una categoría estrechamente antropológica, pese a que su valor antropológico está fuera de toda duda. Lo que sucede es que estas fotos no son —desde un punto de vista técnico o académico— las de un antropólogo ni las de un etnólogo, sino las de un fotógrafo de cuerpo entero. La asombrosa belleza de las que cabría agrupar bajo el epígrafe de «ropa tendida a secar», cae dentro del más depurado lirismo expresionista. Sin embargo, y dicho esto, se impone apresurarse a matizar que el término «expresionista» es muy insuficiente aplicado a estas obras, e incluso podría inducir a error, dado que todo expresionismo es un reduccionismo simplificador y maximalista, cosa que las fotografías que nos ocupan no lo son en modo alguno; antes al contrario, se trata de imágenes que rebosan armónicos y resonancias totalizadoras. Hay una en especial

(escalera iluminada cenitalmente, flanqueada por ropa tendida que enmarcan los densos y profundos negros de las sombras del patio) en que la dialéctica del negro y el blanco, antes aludida, se revela en todo su esplendor plástico y simbólico. Esos deslumbrados y deslumbrantes peldaños que ascienden hacia lo alto, hacia una luz que clama y se derrama sobre la más humilde pobreza humana material, es toda una metáfora de la salvación y de la fe en el poder latente de los de abajo. No hay sordidez en las fotografías rulfianas de la miseria, no hay ni una brizna de autogratificante miserabilismo y, mucho menos aún, del sadomasoquismo «caritativo» a que nos tienen acostumbrados ciertos profesionales del reportaje sensacionalista. El expresionismo del fotógrafo Juan Rulfo tiene un cierto paralelismo con el de la genial dibujante alemana Käthe Kollwitz, una de las sensibilidades plásticas más sobrecogedoras del siglo XX, por la increíble riqueza y complejidad «antirreduccionista» de sus trabajos dentro de una expresividad de acentos exacerbados. Hay también, pienso, un paralelismo con otro gran expresionista gráfico de nuestro siglo, el belga Frans Masereel, menos proclives ambos (Kollwitz y Masereel), no sólo al reduccionismo, sino también al deformismo esperpéntico de un Otto Dix, un Max Beckmann, un Franz M. Jansen, un George Grosz, un Ludwig Meidner y otros grandes artistas de la pluma gráfica, es decir, del blanco y el negro.

Otra extraordinaria composición de Rulfo —la de un grupo de enmascarados gigantes, temibles y grotescos, frente a los que pasa, distraída y ensimismada, una viejita que sigue su camino— es una muestra más de una expresividad que roza tangencialmente el expresionismo tomando de él lo mejor —su fuerza y su capacidad de herir las conciencias— y desdeñando lo peor —su esquematismo reduciendo y obsesivo—, para poner en pie una figuración en la que lo selectivo-concreto remite a lo general-abstracto y viceversa, en una interacción de amplias resonancias realistas.

No puedo estar enteramente de acuerdo con Agustín García Calvo cuando, en su prólogo al precioso libro de Publio López Mondéjar *Retratos de la vida*, dice: «Hay una memoria que consiste en poseer pasados (lo mismo que se poseen proyectos) de uno mismo y que, por tanto, se cree que hay otras épocas y momentos y que esto en que uno vive es un momento entre los momentos, una época entre las épocas. Y ésa es la memoria a la que hemos llamado histórica o fotográfica, la que reconocemos condicionada por la fe en la muerte, en la que, resignado uno, para ser quien es, a no vivir, quiere, al menos, conservar las evidencias de los lugares donde pudo haber vivido (...). Bien, y luego hay (se recuerda, se piensa, se desea que haya) otra memoria que, lejos de contar con el tiempo, lo deshace, siendo ella misma, al ser un revivir, un vivir también, donde recuerdo y deseo se funden dichosamente y desaparece de paso esa fantasía de la historia, intermediaria entre el Futuro y el Pasado, a la que se llama mi Presente».

Está muy acertado y bellamente visto por García Calvo el poder de revivencia y vivencia que posee la fotografía, pero es falsa la disyuntiva que el gran poeta zamorano establece entre memoria (en el sentido de historia) y vida. Para nada estorba o entorpece a la vida la fe en la muerte, ni la historia es ninguna fantasía, como tampoco lo es la muerte. Hay en el discurso de García Calvo resonancias de un horror a la plenitud del ser y de una irracionalista fe en la vida como lo Innombrable o

—mejor— como aquello que, al ser nombrado, de inmediato cae en las mallas del ser y parece asfixiado —como el pez fuera de la indeterminación de las aguas— en su propia plenitud óptica. Es un *horror vacui* a la inversa: el vacío ocupa el lugar del ser, la muerte es el ser. Sólo el lenguaje, en el sentido de *habla*, en la instancia primaria del «mundo en el que se habla» podría representar un resquicio de vida en contraposición a la muerte que es «el mundo del que se habla», el mundo del ser presuntamente existente con independencia de la conciencia (el lenguaje).

No me parece aceptable ese idealismo revestido de los últimos o penúltimos «hallazgos» del neopositivismo lógico. La historia *está* —es— *ahí*, como lo es y está la praxis humana, y ese árbol, y yo, y el mundo y sus nombres. Si el materialismo es —según dice el idealismo— *materia de fe*, ¡sea, pero está claro que el idealismo (lógico o místico, positivista o cualquiera que sea su ropaje) no lo es ni un ápice menos!

## El presente del pasado

En un libro inesperado: *Idas y Caos. Aspectos de las vanguardias fotográficas en España*, sale a mi encuentro una parcela de mi propia historia y de mi propia vida. Hojeándolo, me topo —entre unas fotografías del notable artista catalán Josep Masana— el retrato de una mujer semidesnuda, sentada, tocada con una gran peineta española y envuelta en una larga mantilla de encaje que le cae por el cuerpo. Con los dos brazos abraza su pierna derecha levemente alzada, recogida, y su agachada cabeza, casi apoyada sobre la rodilla, apenas permite que los ojos miren hacia ninguna parte, ni siquiera hacia su propio interior. Al ver esta fotografía pienso que esa mujer es mi madre, aunque no puedo estar absolutamente seguro. Recuerdo unas fotos suyas muy parecidas (peineta, mantilla, semidesnudo sentado, tonalidad cromática sepia dorada) que mi madre tenía en la pared de su cuarto como memoria de su carrera de tiple cómica de opereta y zarzuela. Las fechas coinciden —años veinte— y también el hecho de que el fotógrafo y ella fuesen barceloneses. Las fotos de mi madre se perdieron tras su ya lejana muerte, como mi memoria de las mismas y de su propia persona, que no es ya más que un borrón impreciso cargado de añoranzas y deseos que aún emborronan más la posible identificación.

Pero no importa. Lo único que para mí importa es que esa mujer joven, triste, ensimismada, *puede ser* mi madre, fotografiada por Masana cuando yo aún no era yo, no existía, no *era ahí*. Esa mujer que —más allá de cualquier afirmación o negación de la muerte como materia de fe, o de la historia como materia de fantasía— no sólo existió sino que existe, está, de alguna manera, ahí como una obra de arte que vivo y me vive aquí y ahora. La historia existe tanto si es mía como si no lo es, y, de algún modo, toda historia y toda existencia es mía como virtualmente lo es —es mi madre— esa fotografía del año 1927.

Tal sucede también —me sucede— con las fotos de este *Inframundo* de Juan Rulfo. Si en ellas no hay ninguna mujer que pueda ser mi madre, todos los seres que en ellas viven son mis hermanos, mis padres, mis hijos. Prohijo las figuras mexicanas de Rulfo porque son y viven en mi *aquí* transmitiéndome su dignidad humana, dándome sus