

El ensayo fotográfico latinoamericano de Paolo Gasparini

PATRICIA MASSÉ



Paolo Gasparini, *El cuerpo de Tina*, fotomural de la exposición *La pasión sacrificada*, 1993

A la memoria de Alejandro Moreno Galindo

El mundo mira siempre hacia fuera; repliego yo la vista hacia mi interior, fijola y ocúpola allí. Cada cual mira de frente; yo miro dentro de mí: sólo he de vérmelas conmigo...

Michel de Montaigne:
Ensayos, II, XVII

Paolo Gasparini es un fotógrafo cuya itinerancia por América Latina le ha dado carta de ciudadanía en esta región. Italiano de nacimiento (Gorizia, 1934) y residente en Venezuela desde 1955 (cuando inicia su actividad profesional como fotógrafo de arquitectura), se ha interesado en documentar, desde hace más de treinta años, la cotidianidad en diversos rincones de Latinoamérica.¹ Desde lo que él reconoce como crónica fotográfica del pueblo de Bobare, *Una pequeña salina en la Isla de Margarita* (Venezuela, 1958), después con el registro de la campaña de alfabetización en Cuba, así como el de la zafra y del ambiente cubano (entre 1961 y 1965), pasando por su acercamiento a la arquitectura cubana (del cual resultó la edición de *La ciudad de las columnas*, con texto de Alejo Carpentier, 1970), ha prolongado un ininterrumpido periplo fotográfico por América Latina, que lo ha llevado a construir una "crónica

global" o, más bien debería decir, un "escenario sin límites", como lo reconoció Marta Traba. Junto con esa inquietud itinerante Gasparini ha probado diversos medios para dar a conocer parte de esa travesía fotográfica que es su pasión. *San Salvador de Paúl, mina de diamantes (consideraciones intempestivas de un fotógrafo moralista)*, documental realizado en 1979, fue trabajado como audiovisual. *Epifanías* (Arles, 1981 y São Paulo, 1982) y *Fábrica de metáforas* (Caracas, 1989) dilataron sobre los muros de la sala de exposiciones las potencialidades discursivas de las secuencias de fotogramas gigantes, así como de las imágenes de gran dimensión acumuladas en mosaicos, que apelan a la saturación y a la visión multidireccional. Y, sin duda, una de las obras más difundidas ha sido el libro *Para verte mejor América Latina* (con texto de Edmundo Desnoes y diseño de Umberto Peña), editado en México en 1972 por la editorial Siglo XXI. Los trabajos fotográficos citados están marcados por el compromiso social, que día tras día, año tras año ha determinado en el fotógrafo su modo de ser, de pensar y de ver el mundo. Lejos de caer en la necedad y de enmohecerse en la impertinencia retórica, ese compromiso ha virado hacia la autorreflexión. Esa posibilidad de explayar las divagaciones personales, de encararse a sí mismo —cargado de prejuicios y convicciones—, es la que mejor se ha ajustado a las necesidades expresivas vertidas en la exposición *La pasión sacrificada* (Caracas, 1993). Gasparini ha transitado más allá de la crónica fotográfica. Desde su primer audiovisual: *San*

¹ Paolo Gasparini recibió del gobierno venezolano el Premio Nacional de Fotografía 1993.

Salvador de Paúl..., hasta su trabajo más reciente, no ha hecho otra cosa más que ensayarse.

En los cinco fotomurales de esta exposición, que abordan y vinculan las realidades venezolana, mexicana, cubana y de la región andina —septentrional y central— de los últimos años,² hallo una circunstancia similar a la de Montaigne cuando comenta: “Toda esta pepitoria que emborrono no es más que el registro de los ensayos de mi vida.”³ El fotógrafo se sumerge en sus pensamientos y en el recuento de sus experiencias, aquilatando sus invenciones, interrogando sus convicciones y su quehacer. Si reparamos en su interés por los “asomados”, es decir, por quienes curiosean frente al fotógrafo e imprevisiblemente se incluyen en la toma (interés que se ha vertido en algunos títulos de sus exposiciones: *Metrópoli, márgenes y asomados*, Quito, 1984; *Campo de imágenes: epifanías y asomados*, México, 1985), no tardamos en darnos cuenta de que esta vez a él le ha tocado ser el asomado; él es el sujeto que se asoma virtualmente frente al objetivo, no por casualidad, sino con la clara intención de probarse, a la vista de todos nosotros, contra el horizonte que ha cautivado sus ojos y su pensamiento: la población latinoamericana. Percibo a un Gasparini ensimismado, que se deja llevar por la misma voz de Montaigne cuando dice: “Si mi alma pudiera hacer pie, no me ensayaría, me resolvería; pero constantemente se mantiene en prueba y aprendizaje.”

El fotógrafo asume el riesgo de ser él mismo la materia esencial en *La pasión sacrificada* y de enfrentar el reclamo de su egolatría al ofrecernos, sin remiendos, sus abismos. No ha sido ajeno al colapso de las certidumbres y no ha querido ocultar su desazón ante lo que creía verdadero pero que ahora mira convulsionado: la posibilidad de significación de la fotografía y la posibilidad del cambio social en el continente que abrigó el liderazgo de Emiliano Zapata y del Che Guevara. La reapropiación, el simulacro, la anamnesis, otorgan a la obra un sentido posmoderno; no obstante mis observaciones van por otro rumbo; me interesa reflexionar sobre el sustrato discursivo de esta exposición fotográfica y su cercanía con un género literario “moderno” inaugurado hace más de cuatro siglos: el ensayo.

La cita es un elemento estructural en *La pasión sacrificada*. Antes había comentado sobre esto, aludiendo a las referencias intertextuales, en vista de que los fragmentos de otras fotografías sobresalen como claves que se desdobl原因 visualmente en los fotomurales. Asimismo, había hecho referencia a la reapropiación que practica Gasparini al actuar sobre esas imágenes de los otros fotógrafos, ya sea

reencuadrándolas, fracturándolas, coloreándolas, redimensionándolas o enfrentándolas en un solo plano, donde convergen dos espacios y dos tiempos fotográficos: el espacio de una realidad de los últimos años que Gasparini miró y tomó con su cámara, y el espacio de una realidad que es ya fotográfica (cuyo presente ha sido decantado con el paso del tiempo) y que ha sido creada por otros fotógrafos: Manuel Álvarez Bravo, Tina Modotti, los fotógrafos de la agencia Casasola, Edward Weston y Luis Felipe Toro, principalmente. Me he dado cuenta, sin embargo, que aquellos términos no hacen falta cuando se tiene a la mano una palabra sencilla: la cita. En torno de ella se despeja la riqueza significativa de esta trama fotográfica tabular y multidireccional, donde Gasparini hiere muchas veces el espacio de los otros (que, en parte, no son sino ciertas imágenes que se han vuelto ya míticas en la fotografía latinoamericana); donde incide sobre ellos con un dejo de reclamo y desilusión, desestabilizando y subvirtiendo el valor simbólico que han adquirido con el tiempo; donde por momentos parece entregarse al dócil homenaje o a la paráfrasis de algunos de sus predecesores; donde también se lanza de un modo inquisitorio sobre el símbolo creado a partir de la cámara (como en el caso de Tina). A mi parecer, la cita se despliega en *La pasión sacrificada* con la misma intención que ya había señalado Montaigne:

Bien se me alcanza cuán audazmente pongo mis ideas en parangón con las de los autores célebres, a todo propósito; más no lo hago por temeraria esperanza de engañar a nadie con ajenos adornos, sino para demostrar mejor mis asertos y razonamientos [...] Sin contar con que tampoco me pongo a luchar frente a frente ni cuerpo a cuerpo con campeones de tanto fuste; ejecuto sólo menudos y ligeros ataques, no me lanzo contra ellos, los tanteo, y no los acometo tanto como temo acometerlos.⁴

Los fragmentos fotográficos de Álvarez Bravo, Tina Modotti, Edward Weston y de otros fotógrafos más, es decir, las citas —que se distinguen por el color rojo, azul y sepia en los fotomurales—, se funden en la nueva trama con la clara intención de quedar urdidos en una nueva retícula; así, dejan de pertenecer a aquéllos al quedar integrados en el discurso visual de Gasparini y adquieren otro significado, como sucede muchas veces en la prosa ensayística. Esas citas quedan inmersas en la reflexión donde el fotógrafo se prueba ante los hechos que lo obsesionan: las luchas sociales (que observa fundamentalmente en la Revolución mexicana y en la Revolución cubana) y la identidad de la fotografía. En esa indagación íntima reconozco que el autor se enreda entre varias paradojas:

1) La paradoja del “acontecimiento irrepetible” del acto fotográfico que mira en los asesinatos que se repiten en los

² *Asomados y merceditos en la infeliz Caracas* (51 fotografías de 40 × 50 cm y 60 × 50 cm), *El tiempo convence, el tiempo dice* (47 fotografías de 30 × 40 cm, 40 × 60 cm, 50 × 60 cm y 60 × 80 cm), *El cuerpo de Tina* (40 fotografías de 40 × 60 cm), *El cuerpo del Che* (48 fotografías de 40 × 30 cm y 40 × 60 cm) y *Foto-firma* (16 fotografías de 20.3 × 25.4 cm).

³ *Ensayos escogidos. Miguel de Montaigne* (Nuestros Clásicos, 9), UNAM, México, 1978, p. 314.

⁴ *Ibid.*, p. 62.

líderes revolucionarios de América Latina (el Che Guevara y Emiliano Zapata); en la beligerancia zapatista que rebasa su marco temporal de 1913 y se dilata en la manifestación campesina zapatista de 1993 en la Ciudad de México; en la mano del obrero asesinado que se reinstala en las afanosas manos del titiritero.

2) La paradoja del significado de la fotografía, cuya posibilidad de denuncia social naufraga; así, señala la pérdida de significación de ciertas fotografías que se propagan en el consumo masivo de la imagen, como lo descubre en el retrato del Che colgado en el puesto de periódicos (*El guerrillero heroico* de Korda), junto con otras estampas, o entre los arneses de las galerías y del mercado del arte donde la fotografía adquiere una nueva identidad dentro de la "alta cultura" (como se ve en el montaje de la fotografía de Tina Modotti en la subasta de Sotheby's).

3) La paradoja de ciertos acontecimientos latinoamericanos, como la del sacrificio del Che confrontado con los jóvenes cubanos de 1991 que beben y bailan en *La Tropical*, y también con los mineros y la población bolivianos; la del sacrificio de Emiliano Zapata (1919) con las protestas y proclamas de campesinos zapatistas de 1993 en la Ciudad de México; la subasta de una fotografía de Tina Modotti en Nueva York con el olvido de su muerte y de su vida también; la modernidad de Venezuela con su desmembramiento en dos países: el moderno y el tradicional.

4) La paradoja de la fotografía como ventana de la realidad pues, contrariamente a lo que comúnmente se maneja, Gasparini resituía la fotografía como simple y llana imagen; ni documento ni ventana de la realidad; una fotografía es sólo una fotografía. Así lo percibo, al menos, en el montaje donde se ve la foto de Tina en la subasta, o en el retrato del Che Guevara.

Todo da vueltas en torno de Gasparini, quien no deja de probarse ante lo que ha sido el principal estímulo en su quehacer fotográfico: el compromiso social. Esta propuesta que acogieron tantos fotógrafos latinoamericanos en la década de los setentas sigue viva en Gasparini. *La pasión sacrificada* parece compartir una preocupación similar a la del novelista José Saramago, quien a principios de 1993 se preguntaba, al advertir en los escritores "las tinieblas de la renuncia y de la abdicación cívicas", "¿cómo volver a un debate sobre literatura y compromiso sin que pareciera que se estuviera hablando de restos fósiles?"⁵

Lo que puede verse desde el punto de vista de la disolución de los márgenes que últimamente ha cobrado presencia en el discurso artístico, y que en Gasparini gana fuerza con la simultaneidad visual en ese escenario sobresaturado e ilimitado (donde se entrecruza el pasado —fotografiado por otros— con el presente —registrado por Gasparini—), no es más que un rasgo consustancial del ensayo donde las

ideas se exponen sin un orden preciso y donde el flujo del pensamiento se impone como el único dictado en las imágenes, sin disimular los virajes de opinión, ni las repeticiones, ni las digresiones, ni las citas históricas, ni las acotaciones, ni las anécdotas. Yo había hecho referencia a los indicios de un palimpsesto fotográfico y de *pentimentos* que me permitían aludir al movimiento que encuentro en los fotomurales de *La pasión sacrificada*; los he visto como obras en proceso porque he advertido, entre esos giros que gana el fotomural con los fragmentos de las fotografías de los otros, la posibilidad del desvanecimiento y de la aparición de nuevos rasgos, de nuevas imágenes y de nuevas composiciones. Pero me he dado cuenta de que la idea del manuscrito sobreescrito, así como la de las correcciones y el sobrepintado que guarda la pintura, es parte de la esencia del ensayo pues acoge cabalmente esa posibilidad del movimiento, del flujo de las imágenes que en *La pasión sacrificada* se acomodan bajo el dictado de la voz interna del fotógrafo, quien, inclusive, al estar al pendiente de sus pulsiones y de sus humores llegó a borrar la referencia del principio y del fin de la obra, abandonándose por completo a sus meditaciones dispersas. (Lo que sucedió también al momento de tratar de dar por terminada la obra pues sé que el ensamblaje de estos fotomurales padeció el flujo de esas meditaciones dispersas del autor. A unos cuantos días de la inauguración de la exposición en Caracas, Gasparini no daba fin a sus divagaciones, se instalaba en el centro de la sala y seguía probando lo que podía entrar en los huecos que aún contemplaba, y continuaba reflexionando en los textos que escribiría en la *Foto-firma*.) Pero entiendo que esa dispersión también se toca con un cierto desbordamiento de las detonaciones que provoca el sentido discursivo de la obra, que a veces parece contradictorio; tal vez porque el autor no descarta la posibilidad de jugar con la multiplicidad significativa del entramado fotográfico que construye sobre la base de los fragmentos fotográficos de los otros, para provocar cierta indeterminación. Esa imprecisión también se extiende en los planos espacio-temporales pues, al romper el cerco del tiempo y del espacio, la obra trasciende, más que hacia una pluri-temporalidad, hacia un nuevo horizonte sin fracturas, donde las correspondencias formales y la reciprocidad de contenidos —que marca una repetición del evento—, así como las contradicciones, reinstalan una realidad intensificada donde se desparrama un tiempo y un espacio único, absoluto; donde tan sólo impera la subjetividad del fotógrafo; donde éste se autentifica a sí mismo en su tiempo presente.

Es claro que en el devenir de esas meditaciones Gasparini ha dejado abierta la puerta a las sugerencias; a fuerza de insistir en referentes fotográficos nuevos de fotografías ya pasadas, el juego visual parece no quedar cerrado. Luego de hablar de la descarga designativa que se potencia en una imagen he dado con otro término menos frío pero que me sitúa ante lo mismo: la sugerencia. Esa sugerencia que se vuelca en

⁵ José Saramago, "Sobre literatura, compromiso y transformación social", *Quimera*, Núm. 119, julio de 1993, p. 16.

la posibilidad de reconocer otras imágenes a partir de la que vemos me ha llevado a pensar, en el caso de la toma de los muñecos recargados contra la pared, en la virtual proyección de los fusilamientos (que yo relaciono con los del acervo fotográfico del fondo Casasola, porque es con el cual tengo estrecho contacto en México). Pero incluso la sugerencia se impregna de tal modo que rebasa las proposiciones que Gasparini muestra en el fotomural. Confieso que no he tardado en descubrirme renovando esa sugerencia al mirar una fotografía del levantamiento zapatista en Chiapas (que circuló en la prensa mexicana e internacional en enero de 1994), la del supuesto zapatista muerto en Ocosingo, tendido boca abajo, con un fusil de madera muy cerca de él. Miré esa foto con el peso de *La pasión sacrificada* en los ojos; esa fotografía de enero de 1994 restituyó en mí el malestar que descubre el fotógrafo en la *Pasión* latinoamericana, que en su horizonte adquiere la franca dimensión del sufrimiento civil, del padecimiento que ha hallado su fin en la muerte de Emiliano Zapata, de Francisco Villa, del Che Guevara, de Trotsky, de los mineros bolivianos, del *Obrero en huelga asesinado*; una misma muerte que ha sido consumada por las balas.

En el repaso visual de Gasparini, donde sus fotografías actúan como detonantes sobre las de “los otros”, subyace una visión de la historia que parece tener algo en común con los ciclos *viquianos* —como el mismo fotógrafo lo reconoce— al encarar un proceso de incesantes sucesiones y retornos (cursos y recursos). El malestar social de la realidad latinoamericana, que anteriormente ha expresado en sus fotografías, se intensifica con el desasosiego que se vuelca sobre la realidad de ciertas fotografías tomadas en la misma América Latina. En *La pasión sacrificada* se advierte un trastocamiento de realidades o, más bien, una realidad volátil, que se mueve entre el hecho real registrado por Gasparini, y el no menos real hecho fotográfico consumado, en otro tiempo, por otro fotógrafo (entre el rostro de Zapata fotografiado por Casasola, o más bien por alguno de los fotógrafos de la agencia Casasola, y la manifestación zapatista que registra Gasparini; o entre el fragmento de *Tina en la azotea*, de Weston, y la tumba de Tina que tomó Gasparini). Algún espectador suspicaz podría juzgar este trastocamiento como un juego caprichoso; yo sólo puedo reconocer un roce, un desdoblamiento de realidades que a veces se toca con lo que a diario enfrento. Desde mi punto de vista, la realidad de las fotografías de “otros” parece que emerge incluso como la piedra de toque, como el referente que desvela la realidad fotografiada por Gasparini. Así, descubro un desplazamiento referencial que parte de las imágenes de otros fotógrafos; éstas se me aparecen en los fotomurales como una realidad primigenia, sobre las cuales Gasparini despierta otra realidad, que es la que toma su cámara. A esta última la puedo percibir como subsecuente de aquélla. Quiero decir que hallo también una profunda inquietud que da vueltas alrededor del hecho fotográfico;

Gasparini se apoya en las imágenes de otros para denunciarlo como hecho consumado, del pasado (las manos del titiritero de Tina Modotti; el obrero asesinado, de Manuel Álvarez Bravo). Al parecer, las fotos de Gasparini van tras la evidencia de aquellos hechos fotográficos latinoamericanos que aún pestañean, guiñen y hacen ruido. Como si sus fotos restituyeran la huella de una realidad que antes que nada es fotográfica, indagando qué tan agraviada o qué tan resarcida ha sido esa realidad, con el paso del tiempo.

Con todo, *La pasión sacrificada* está cimentada en la reflexión que se roza con lo autobiográfico y con la confesión. La propuesta de un discurso visual multidireccional no descarta la posibilidad, incluso, del cuaderno de notas, que advierto en la *Foto-firma*, donde Gasparini subraya, pone círculos, flechas y otras marcas que están acompañadas de comentarios escritos al margen de las fotografías. Así, se desbordan los límites de la imagen; los comentarios y los subrayados, que señalan indicios que se pierden en la foto, completan el discurso. De hecho, el fotógrafo trabaja con la idea de que lo visual no dice más que una parte, por lo que la escritura (los pies de foto y las referencias a textos que comentan la imagen) completa eso que vemos, intensificando la significación de los fotomurales.

Paolo Gasparini se demora en *La pasión sacrificada* en una reconsideración en torno de sí mismo y de su posición en relación con la fotografía latinoamericana y con la realidad de la cual esa fotografía es huella. En la medida en que repaso su autorreflexión me reconozco en su impronta psicológica, que remite la obra a la circunstancia posmoderna; así, llego a advertir que se dispara hacia un proceso de anamnesis; es decir, de traer a la mente, de recordar y de elaborar un posible olvido inicial. Yo, al menos, así lo he percibido; como una enfática respuesta a ese reclamo en el que en una entrevista Gasparini comentó irónicamente —refiriéndose a los fotógrafos latinoamericanos—: “está bien que todos hayamos retornado, felices y contentos, huérfanos, al individualismo”. Puede ser que ese reclamo sea el de un solitario, al cual se le puede guardar en el cajón de los moralistas. (Recordemos que él mismo se adjudicó el calificativo de “fotógrafo moralista” en 1979.) Creo que Gasparini no tendría por qué temer eso si pensamos que los moralistas, como los entiende Hugo Friedrich, “no son educadores, ni profesores de ética, sino observadores, pintores del hombre”.⁶

En *La pasión sacrificada*, Gasparini se indaga a sí mismo en su actividad como fotógrafo en América Latina. Su extensión es la de un continente pues su naturaleza, su identidad como fotógrafo, no se halla en Italia, tampoco se restringe a Venezuela, sino que tiende a expandirse en el territorio latinoamericano que lo colma. ♦

⁶ Hugo Friedrich, *Montaigne*, Paris, Gallimard, 1968, p. 15.