

esperanza. (Alguna vez, al preguntarle que por qué la vida, a pesar de todo, valía la pena de ser vivida, E. M. Cioran respondió: "A causa de unos cuantos instantes de plenitud".)

Y sin embargo, aunque hay menos desesperanza que en sus novelas, aunque hay un cierto sentido del humor y una espontánea aceptación, en *La casa encantada*, la Vida, "esa cosa espantosa, hostil y dispuesta a echarse encima en la primera ocasión", según el sentimiento de Mrs. Ramsay, inaprehensible, inexpresable, es comparada abiertamente a la posibilidad de que "la lancen a una por el túnel del metro a cincuenta millas por hora, para acabar en el otro extremo, sin siquiera una horquilla en el pelo. ¡Que la lancen a una a los pies de Dios totalmente desnuda! ¡Cruzar rodando los prados de asfódelos igual que los paquetes de papel castaño son lanzados por el tobogán en correos! Con el cabello al viento, como la cola de un caballo de carreras. Sí, esto parece expresar la rapidez de la vida, el perpetuo destrozo y reparación, todo tan al azar, tan sin sentido..." Para liberarse de ese sentimiento la única salida, entonces, es crear, recurrir a la fantasía e inventarse un mundo distinto, consistente, concentrado, definido, que absorba el ánimo por entero —de ahí quizá la manía de los coleccionistas ("Objetos sólidos")— en un acto de mimetismo. Poco importa que a la larga también este acto resulte provisional ("Lappin y Lapinova"), pues los hombres son inconstantes, incrédulos, "transigentes y temerosos de la belleza", ya que habrá sido real mientras duró y le habrá dado realidad a su creador.

A pesar de que en estos textos Virginia Woolf no se olvida de sí misma como creadora, a veces se confunde voluntariamente con sus personajes, juega a que los adivina —ya sea introduciéndose en sus pensamientos, ya sea como una especie de estestocopio que recorre desde afuera los cuerpos—, a que se sorprende de que, al final, cuando bajan del compartimiento del tren (y en el que, a su vez, ella se imagina que va viajando), ni siquiera se acercan a lo inventado ("Una novela no escrita"; "La cacería", porque resulta que tienen vida propia y que su misterio es impenetrable, incluso para el creador. Así, como en ninguno otro de sus

escritos, en estos esbozos la Woolf se entreteje al tejido de sus creaturas para saber más de sí misma, para participar con ellos del misterio de la vida aprendiéndolo con una mayor libertad por cuanto ha volcado como bosquejos lo más inmediato a su sensibilidad sin intención explícitamente literaria, como una manera de aligerarse del peso de la tarea gruesa. Encontrándose "tan sólo en la etapa posterior al primer esbozo", según aclara Leonard Woolf, estos textos son redondos, autosuficientes, y mantienen íntegra toda la carga que la escritora ponía en sus obras elaboradas a conciencia, e idéntica capacidad de plasmación a través de la palabra.

Esther Seligson

DE ARTES PLASTICAS

HACIA UNA FOTOGRAFÍA CRÍTICA

La fotografía, pese a sus poco más de cien años de existencia, es ya un medio lleno de historia y —lo que es más importante— profundamente vinculado a nuestra vida cotidiana. Y eso es así porque frente a ella somos algo más que espectadores: eventuales actores capaces de desarrollar, en la medida de nuestras posibilidades, y de manera in-

mediata y poco aparatosa, escondidas aspiraciones creativas o, en el caso de los más osados, de sentir la fascinación de la alquimia moderna. Precisamente este atributo de la fotografía, que la hace muy popular, es (además) el que puede justificar la denominación de maestros otorgada a los grandes de este arte, es decir, a quienes, ya sea mediante exposiciones o a través de publicaciones periódicas, pueden admirar y/o inspirar a aquellos que, desde una u otra perspectiva, están tentados por el fenómeno. Añádase, también, que quizás sea ese mismo atributo lo que ahora asoma como la mayor herencia que la pintura legó a la que durante tanto tiempo, y tan injustamente, se consideró su parienta pobre. Después de todo, la aparición de la fotografía, aparte de algunas consideraciones teóricas que —en cierto modo— constituyeron una de las razones más importantes del nacimiento del impresionismo, acabó con los pintores profesionales (en realidad dibujantes de segunda fila) que servían para satisfacer la demanda mobiliaria de cualquier familia burguesa *comme il faut*. Así, acabó también con esa relación maestro-innovador y discípulos-casi émulos que tanto alimenta la moda. No obstante, esa misma fotografía ha logrado recobrar para sí algunas de las (mejores) pautas de esa relación, que en el dominio de la pintura quedó restringida a minorías activas, llevando el magisterio hacia sectores cada vez más numerosos. De ahí que, en ese contexto que gana en extensión y en divulgación, una exposición fotográfica sea doblemente significativa: es algo que concierne íntimamente a la sociedad moderna tanto por su andadura estética como por el buceo en el conocimiento de lo que debe llamarse, sin miedos, una ciencia (y lo de ciencia es, también, una deuda que la pintura tiene con la fotografía).

Desde esta perspectiva, la exposición *Sujeto, verbo, complemento* de Paulina Lavista (en el Museo de Arte Moderno) cumple con abundantes exigencias. Su análisis —bueno es advertirlo— no es fácil dado el carácter antológico de la muestra, que cubre un período de producción que abarca de 1969 a 1981, y que recoge series o partes de series que la autora elaboró a lo largo de ese lapso. Allí aparece, puntualmente, la inquietud creativa de La-

Foto: Graciela Iturbide



▲ Paulina Lavista: *Sujeto, verbo, complemento*, Museo de Arte Moderno.

vista. Una inquietud, señálese, que la ha llevado a recorrer campos muy dispares en el —por definición— infinito horizonte de la fotografía sin por ello cancelar la coherencia o convocar la dispersión. Porque, a partir de una estricta fidelidad a los materiales y a su explotación, y adhiriéndose siempre a un discurso lógico y riguroso, ese largo aprendizaje que implica toda actividad creadora se ha abierto, en su caso, a temas y géneros diferentes, sí, pero estrecha y secretamente unidos por la presencia permanente de su personalidad.

Desde el punto de vista cronológico, la muestra se abre con la serie *Photomas*, realizada en 1970, y que es casi una piedra de toque que permite introducirse en el desarrollo posterior de esa secuencia creadora que debe describir toda obra que se precie. Allí ya asoma la alternancia entre los bodegones, estáticas composiciones en las que la preocupación principal es el problema de la luz y la composición geométrica de las formas, y la instantánea que registra ese momento preciso y que detiene y congela el movimiento (sea el de unos trapezistas en pleno salto, sea el de una bailarina en sus evoluciones) para así fijar la irradiación plástica de su belleza. En esta primera serie los tonos anuncian lo que será una constante: se pasa del contraste casi violento a las acentuaciones oscuras que juegan con



una gama rica en matices. La subrayada oscuridad, que casi llega al negro, adquiere cuerpo y peso significativos en las composiciones; pero de ahí no resultan masas estrictamente compositivas sino que surge, más bien, algo que podría llamarse un elemento ideológico: una oscuridad —entonces— reveladora que veladamente permite adivinar las formas y los objetos con mayor o menor intensidad. Y por ahí aparece lo que es otra constante en la obra de la artista: el empeñoso trabajo de laboratorio, esa minuciosa y fecunda labor que es,

en el dominio de la fotografía en blanco y negro, un factor decisivo. Añádase que tampoco falta, frente a las imágenes pretendidamente "objetivas", el toque de artificio, ese elemento lúdico imprescindible a todo arte, y que aquí está presente en *María Conesa* (1972), retrato con retratos donde la autora juega con el propio tema.

La siguiente serie, *Un día en Tepito* (1975), cuyo título ya sugiere la suave impostura lúdica que se acaba de apuntar, elabora una clara composición geométrica a partir de elementos urbanos. Y entre ellos se integra, por supuesto, al hombre, quien —aunque ello se olvide frecuentemente— es el origen y el centro del fenómeno urbano. Lavista se deja fascinar por el tema y la cámara sabe registrar el instante sin renunciar a la composición elaborada. Así, y gracias a su inteligente y sensible elección, la autora extrae la información propia del reportaje avanzando a través del sujeto (a veces tristemente) revelador o de la situación casual, hasta por fin articular una bella y aun insólita versión de un tema que, como éste, es tan socorrido. Esa versión, que es una visión, se completa con unas series narrativas que, aunque carecen de nexo explícito de unión de imagen a imagen, quedan vinculadas por una misma intención o raíz temática.

La serie *Caminantes* (fotografías to-

IMPRESIONES DE UNA EXPOSICION

Irrumpiendo en la cotidianeidad, la cámara de Paulina Lavista atraviesa los sueños, capta de respiración lenta de la luz que mueve la cortina de una estancia, y a través de pedazos de encaje, nos deja entrar a esa casa donde una mecedora casi todavía en movimiento hace sentir una presencia. Haikus de pájaros.

Las golondrinas tocan la punta del aire.

Borges y su sombra, la tarde sobreexpuesta, las pirámides. Otra vez el sol. Un hombre viejo y ciego con saco se trasciende. Espejo de un espejo.

El barandal. Dos o tres escalones iluminados. A dónde lleva esa escalera. ¿Es un departamento? ¿Quién espera allí?

Una mañana entre las escaleras de piedra gastada. Alguien a mi lado enciende un radio o estoy allá, al otro lado en la escalera que subo y aunque es la última fotografía, por ella entró al mundo de Paulina Lavista.

Rostros, gente caminando con prisa, pájaros, patinadores.

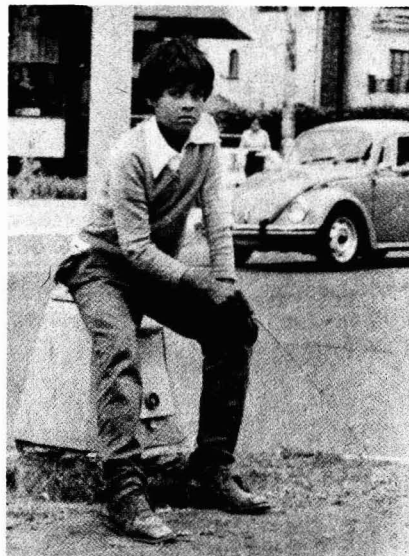
Entre el blanco y negro ajolotes que respiran desde el papel que parece agua, mujeres desnudas envueltas en chales o en sus propios cabellos, ensimismadas. Bailarinas que rompen la luz con su movimiento.

Fototextos, secuencias, lo cotidiano con su cara de todos los días. Una mujer con su hijo, ella está cansada, gorda. Poco a poco en su rostro aparece cierta alegría. Se levantan, se van. Pero ella está ahora más contenta. Estación de tren. Un hombre que tiene problemas con sus maletas. El humor.

Calles, gentes, Tepito, un letrero que dice Sanatorio. Imágenes, instantes.

Ninguna fotografía tiene título. No lo necesita; cada escena se define por sí misma. Pero queda el secreto del secreto. Y mientras más nos dice la imagen menos sabemos. ¿Importa eso realmente?

Gloria Gervitz



madras entre 1969 y 1981) es uno de los conjuntos claves de la exposición. Allí se percibe casi materialmente la penetración de la fotografía en la realidad y la conciencia que tiene la autora del medio como modo de conocimiento. Todos los elementos que configuran la "subjetividad" de la fotografía son explotados: puntos de vista, luz, movimiento, elección de la situación o de la postura y el gesto del sujeto, y un largo etcétera. Ese discurso encuentra su prolongación en la serie *Niños*, constante referencia al *objet trouvé*, y búsqueda intencional y esperanzada de lo insólito en lo cotidiano que, por lo demás, es también el motivo conductor de otros grupos de fotografías pertenecientes al mismo período creador.

Los *Fototextos*, elaborados con fotografías que constituyen series narrativas con continuidad en la acción, son —por su parte— una experiencia interesante no sólo por su valor semántico sino porque postulan una reflexión sobre la propia fotografía y habilitan una postura crítica que se ha mantenido como una constante desde que hizo su aparición este arte. En efecto, desde las experiencias de E. J. Muybridge, que intentaban analizar el desarrollo de un movimiento, se introdujo la secuencia temporal como una nueva posibilidad de investigación fotográfica. Y, pese a la relación que este discurso tuvo inicialmente con el cine, las experiencias posteriores pusieron de manifiesto la distinta naturaleza de ambos fenómenos: porque si la articulación de una imagen con otra es algo común a este

tipo de fotografía, al cine y al comic, en cada caso se trata —no obstante— de un lenguaje autónomo y diferenciado, regido por una sintagmática propia. Así, los *Fototextos* de Lavista son justamente eso, textos, perfectamente articulados y tiernamente narrativos, que descomponen el tiempo de una secuencia para destacar el significado del movimiento y, en última instancia, contar-nos una historia cotidiana con el fervor del espectador (observador) callejero.

La exposición se cierra con la serie *Ajolotes* (1978), donde la autora se introduce en el campo de la fotografía científica descontextuándola, componiendo la imagen y desarrollándola con un *tempo* bien medido hasta que aparece la figura humana, verdadero sujeto



de la obra de Paulina Lavista en la medida en que esa figura es el común denominador de su entera labor. La ironía, esta vez explícita y desenfadada, surge en una curiosa serie que tiene por sujetos a una mujer y un mono.

Aun cuando el análisis hecho hasta aquí se haya centrado más en los aspectos formales que en el contenido propiamente dicho de las fotografías de Lavista, eso no implica —ni mucho menos— una minimización de este último. Aquí, como en muchas otras cosas, y para emplear el lenguaje propio de la fotografía, todo depende del punto de vista. Por eso, y más allá de inclinarse por una u otra forma de la exégesis, quizás lo que en definitiva importe sea el esfuerzo por captar la exposición como una instantánea, en un intento globalizador que comporte una visión de conjunto. En ese sentido no hay que olvidar, como se apuntaba al principio, que el trabajo de laboratorio es esencial en la fotografía en blanco y negro. Y en el laboratorio el fotógrafo toca, manipula, siente físicamente los materiales: algo de él se queda en el papel así como algo de esa experiencia pasa a ser parte de sí mismo. Por eso existe una cierta empatía en la obra de Lavista que se revela tanto en los aspectos formales como en el contenido de sus imágenes —pese a la aparente frialdad de algunas de ellas. No es, por ello, casual, que el factor humano sea el centro de su obra, el objetivo último de su búsqueda. Dicho lo anterior, debe agregarse —para terminar— que si los juicios de valor suelen ser azarosos y estar frecuentemente desprovistos de validez, la intención de esta reseña no es dictaminar en uno u otro sentido sobre la exposición de Paulina Lavista: mejor será que el propio espectador saque sus propias conclusiones. No obstante, y a riesgo de volver sobre lo ya anotado, importa señalar que si la obra de Lavista no es especialmente renovadora o vanguardista —cosa que, por lo demás, no cae dentro de las pretensiones de la autora— posee en cambio la suficiente fuerza y el suficiente interés como para merecer aquella designación de "maestro" de la que se habló al comienzo (un mérito que, en el caso, se debe también, y en cierta medida, al carácter antológico de la muestra).

Bernat Hervas