

EL FOTÓGRAFO DESCONOCIDO  
Y LA FOTÓGRAFA QUE QUERÍA CONOCERSE

— JUAN BONILLA —

Todo el mundo tiene una buena fotografía en algún álbum. Se diría que no hay género más promiscuo que la fotografía: nuestros tiempos han convertido a cada ciudadano en un fotógrafo. ¿Es el fotógrafo un artista? ¿Es la fotografía un arte? Y si las respuestas son sí: ¿quiénes son los artistas? Decenas de fotógrafos anónimos alcanzaron el peldaño de la obra maestra: el encargado de sacarlos a la luz fue un coleccionista decidido a interesarse en rastros y mercados por estampas que no estuvieran firmadas. Pero ese es sólo el trampolín que aquí se utiliza para distinguir entre los fotógrafos a aquellos que son turistas, a quienes son artesanos, y a quienes militan en el equipo de los artistas, para alcanzar la figura de la fotógrafa Francesca Wood, que hizo de la fotografía un género de confesión.

## EL FOTÓGRAFO DESCONOCIDO Y LA FOTÓGRAFA QUE QUERÍA CONOCERSE

— JUAN BONILLA —



El gran fotógrafo del siglo XX se llama Fotógrafo Desconocido. Su obra la componen miles, millones de instantáneas. Llamarla obra es una exageración retórica, pues no hay voluntad de unanimidad, no hay un tono uniforme, no hay una voz ambiciosa que pretenda distinguirla de las demás voces, no hay unos trucos formales distintivos ni un elenco de personajes particular. Su espectro es tan gigantesco que puede imitar cualquier voz, su área de intereses tan amplia que abarca todos los temas y todos los estilos. No firma sus reproducciones, no se las disputan en ansiosas subastas los coleccionistas, no merecen retrospectivas de los grandes museos, ni siquiera escuetas exhibiciones en selectas galerías. Su obra se reparte en álbumes que se guardan en cajones o muebles del salón y que de vez en cuando salen de sus refugios para ser mostrados a las visitas, también se la puede encontrar en grandes montones que aparecen y desaparecen en cualquier rincón de cualquier rastro. No positiván sus negativos laboratorios profesionales que cuidan la impresión de cada copia, sino laboratorios que aseguran la impresión de una película entera en el plazo de una hora. Este Fotógrafo Desconocido está hecho de miles, millones de fotógrafos sin conciencia de pertenecer a un ente que es el gran fotógrafo del siglo XX. Usted mismo puede ser uno de esos miles de células. Revise sus álbumes de fotos: apuesto a que hay entre todas sus instantáneas alguna que mereciera ser colgada en la pared de un museo.

Durante algún tiempo jugué con la idea de hacer un libro de fotos robadas en los álbumes de mis amigos. Siempre que visitaba alguno de aquellos tomos o se me permitía curiosear entre las instantáneas raptadas en una excursión turística, no necesariamente exótica, encontraba algunos ejemplos magistrales. No muchos es verdad, un par de ellos en cada visita, tres a lo sumo guardados en un mismo

Juan Bonilla (1966) ganó el Premio Biblioteca Breve de novela con *Los príncipes nubios*. Su último libro es la recopilación de relatos *El Estadio de Mármol*, publicado por Seix Barral.

álbum. Y todos tenían esa entera humildad de quien sabe que es más importante lo que se fotografía que el que fotografía, de quien, en definitiva, quiere atesorar un instante del mejor modo posible. Iba componiendo en la memoria capítulos de un espléndido libro que consentía imágenes de París, Nueva York, La Habana, Roma, cualquier calle, un niño bebiendo en una fuente, Nueva Orleans, Oporto, unos chavales jugando al béisbol, una muchacha arrojándose al mar. Cada una de aquellas fotos la había realizado alguien distinto —y muchos de ellos carecían de nociones básicas de fotografía, habían conseguido realizar sus fotos gracias a la calidad de sus máquinas, que apenas les exigía mirar por el visor y apretar el pulsador—, pero todos ellos eran un solo fotógrafo: alguien que no espera de la fotografía que exprese su mundo, sino sólo que le permita detener un grano de tiempo para conservarlo intacto. Como tantas otras ocurrencias, la idea de aquel libro naufragó: importaba, sin duda, plantear grandes cuestiones del tipo ¿quién es el autor? ¿qué es un fotógrafo? ¿qué buscamos en una imagen? Pero no era lo esencial: lo esencial era demostrar que la fotografía es la única disciplina artística que permite que quienes no son ni se consideran a sí mismo artistas, realicen obras que estén a la altura de los mejores autores de esa disciplina. Sería completamente imposible realizar una antología de los poemas escritos por poetas aficionados que estuviera en intensidad y vigor a la altura de los grandes libros de poemas de la modernidad, a la altura de *Poeta en Nueva York*, de *Prufrock y otras observaciones*, de *Las Flores del Mal* o de *Un muchacho de Shropshire*. A lo máximo que podría aspirar quien se enfangara en la elaboración de esa antología sería a recopilar un ramillete de flores secas que cantasen la impotencia del alma humana para expresar sus misterios cuando no ha sido galardonada por un don. Pintores aficionados hay para hacer un ejército que conquistara Marte, pero sería fácil para cualquier especialista ver la mano de un amateur en una obra, y en cualquier caso no sería sencillo encontrar en ese continente de obras, piezas equiparables a *Las señoritas de Avignon*, al *Desnudo bajando una escalera*, a *Nimphette* o a *Naranja y Rojo*. Del cine no hace falta hablar, y ¿quién encontraría en un taller amateur una escultura que no desluciera en una antología donde estuvieran Breker, Giacometti, Tatlin sin que fuera una imitación de cualquiera de ellos? En fotografía, sin embargo, eso es posible. No lo digo sustentando una sospecha: es una evidencia que casa

bien, si se quiere apoyar en bibliografía prestigiosa, con un punto primordial tocado con suculenta elegancia por Walter Benjamin en su indispensable *Pequeña historia de la fotografía* —punto que por otra parte abastecería otro de los textos fundamentales sobre fotografía: *La cámara lúcida* de Roland Barthes—: Benjamin explora la idea de fotografía como testigo de una presencia, un *ahí* perdido, y elabora la tesis del *punctum*, es decir, el elemento de azar que, aun en la más fría de las instantáneas, permite al observador recuperar el aura extraviada de una escena pasada, rescatando, atención a esto, rescatando y no limitándose a obviar, a la fotografía de su mera condición técnica para consagrarla como expresión artística. No hice nunca aquella selección escudriñando los álbumes de mis amigos, pero alguien llamado Thomas Walther hizo algo semejante que ha deparado uno de los más hermosos libros fotográficos del siglo XX. Se titula *Other Pictures* y va enriquecido con un texto de Mia Fineman en el que, precisamente, se nos habla del Fotógrafo Desconocido.

Durante años Thomas Walther se aficionó a buscar en rastros y tiendas de anticuario fotografías anónimas abandonadas a su suerte que compraba por exiguos precios a pesar de su visible calidad. Había de todo: desde claros ejemplos de pictorialismo a atrevidos experimentos, desde retratos de seres que posaban como si la posteridad estuviera pendiente de ellos a escenas cotidianas, urbanas, desde poses teatrales a testimonios de una desgracia o de un fenómeno meteorológico. Por supuesto que muchas de ellas recordaban otras voces: unas parecían inspiradas en el mundo de Walker Evans —pero algunas eran anteriores a Walker Evans—, otras podrían pasar por muestras genuinas del arte de Man Ray o Moholy Nagy, había retratos que podían haber sido realizados por Diane Arbus —esa fascinación suya por lo monstruoso— o cantaban la velocidad que cantó Lartigue. En poco tiempo Walther se hizo con una fabulosa colección que permitía realizar una selección abundante en la que no eran raras las obras maestras. En su texto, Mia Fineman recuerda al pater familia de la fotografía americana, Alfred Stieglitz, que en 1909 avisaba a los jóvenes aficionados que no se tomaran demasiado en serio a sí mismos cuando hicieran fotos: “no creais que os convertiréis en artistas en el momento de recibir una Kodak”. Curiosamente Stieglitz, sin pretenderlo, estaba dando un consejo memorable: porque precisamente uno de los efectos primordiales de muchos fotógrafos



*Other Pictures*, uno de los más hermosos libros de fotos del siglo XX, consta de instantáneas anónimas recopiladas por el coleccionista Thomas Walther.



radica en tomarse demasiado en serio a sí mismos, haber generado un mundo propio que una vez delimitado en una serie de obras no da más de sí y queda condenado a la repetición de pautas básicas —fondo blanco en los retratos de Avedon, importancia de la escenografía en los retratos de Newman, fondo gris en los retratos de Penn, cuerpos atléticos y posturas pornográficas en las fotos de Mapplethorpe...—. Para Stieglitz el artista debía nacer de la conjunción de una vocación inexorable, una sensibilidad y un estado de ánimo que mantuviera alerta al aspirante las 24 horas del día. Era imposible ser artista sólo los domingos, durante las vacaciones o mientras durase un viaje turístico. Pero el arte de la fotografía es insolentemente promiscuo, nos dice Fineman: no pregunta al fotógrafo a qué dedica las horas de su jornada, sólo requiere unos momentos, a veces unos segundos sólo, de apasionada atención, de captación de una imagen que por alguna de las miles de razones que transforman a algo en fotogénico, se presentan ante él con un halo de singularidad que merece ser retenido.

Es evidente que muchas de las fotografías coleccionadas por Walther se hicieron con un afán artístico: precisaban de arduas técnicas de laboratorios, o fueron ideadas resueltamente antes de ser efectuadas. Otras muchas sin embargo pre-

tendían apenas criogenizar un instante: un rostro que iría perdiendo su belleza, una situación producida por el azar que tal vez no se repitiera nunca (o si se repitiera no tendría al fotógrafo como testigo). Tomadas en conjunto, afirma Fineman, son una demostración de que el genio fotográfico se las arregla a menudo para aparecer entre quienes practican la fotografía sin afán de realizar arte, sin conciencia de tener una voz propia con la que enfrentarse al mundo. No deja de ser curioso que al libro que más puede parecerse esta antología de fotógrafos que no firmaron sus imágenes sea a uno de los grandes libros de fotografía del siglo XX, *The family of man*, el catálogo de una exposición que Edward Steichen dirigió para el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1955. Se pretendía en esa exposición cantar la belleza del mundo, recoger escenas de los cinco continentes que depararan una imagen global que, por decirlo exageradamente, fuera capaz de representarnos ante una embajada de marcianos que nos visitara con intención de enterarse de qué clase de criaturas éramos. Lo curioso es que si uno no mira, al pie de las fotografías, los nombres que las firman, el conjunto tiene un raro aire de familia: hay distintos estilos, sí, pero no está escrito en parte alguna que un autor no pueda practicar estilos distintos. Y, junto a auténticos desconocidos,

encontramos grandes firmas en ese libro, está Margaret Bourke y está Elliot Herwit y está Brassai y está el propio Steichen y está Tina Modotti y todo el elenco de maestros que publicaba fotos en la revista Life, pero también están autores ignotos, y gente que pasaba por allí y se encontró una instantánea magnífica, y hay escenas históricas y otras domésticas, y retratos de tribus inencontrables en la vastedad del desierto al lado de momentos cotidianos de una gran ciudad: el blanco y negro de las fotografías es el primer indicio familiar que las conjunta y las conjuga, pero aparte del matiz meramente técnico, me parece que lo que canta la, si no uniformidad sí compenetración de las piezas del gran puzzle que nos ofrece, es precisamente el hecho de que todas las fotografías se proponen ser más potentes que la voz del que las ha hecho, no pertenecen a su mundo propio, sino al propio mundo que pretenden cantar. La intervención en ella de los fotógrafos es ciertamente circunstancial, y de alguna manera nos da la impresión de que cualquiera de ellas la hubiera podido hacer cualquiera. Esta misma impresión la obtendremos si nos paramos a mirar los anuarios que publicaba en Londres durante los treinta la revista *Modern Photography*: recogen una vasta gama de fotografías de todo el mundo, y es cierto que las diferencias entre unas y otras son a veces capitales, pero radican más en la variedad de asuntos que tratan que en la manera de enfrentarse a ellos. Por decirlo pronto: no hay en esas antologías imágenes que desentonen. En unas hay más creatividad, en otras, las realizadas en estudio, hay más premeditación, en otras hay lo que Cartier Bresson definió para siempre como el instante decisivo, pero miradas en conjunto nos parecen obra de un solo y colosal fotógrafo, que sí, está compuesto esta vez, no de artistas anónimos como en *Other Pictures*, sino de una ristra interminable de nombres propios, la mayoría de los cuales nada nos dice. Pero hay una especie de sustancia común en sus trabajos, una sustancia que es más fuerte y determinante que eso tan, en definitiva banal, muleta para los especialistas e historiadores, que se ha dado en llamar el mundo propio del fotógrafo. Lo que les importa a todos esos colaboradores de *Modern Photography*, lo que les importa a todos los que participaron en *The Family of man*, es el mundo. De ahí que los resultados, por alejados que sean, compartan ese aire de familia, de ahí que lo que importe no es quien firma la instantánea sino la potencia visual, la elegancia o la gracia de ésta. De ahí que

todas esas imágenes pudiera perfectamente haberlas firmado el gran Fotógrafo Desconocido. Por darme el lujo de ser exagerado, diré que la gran catástrofe de la fotografía se produjo en el momento en que alguien consideró que aquello era arte y por lo tanto su lugar estaba en los museos, no sólo en las revistas, no sólo en los álbumes en que los ciudadanos atesoraban una escueta selección de la experiencia y el pasado, no sólo en los libros que pretendían retener en sus páginas fragmentos de ciudades, no sólo, en fin, en los archivos policiales, sino por encima de todo eso, en los museos, compitiendo con cuadros y esculturas. Si repasamos los grandes nombres de la fotografía del siglo XX, en una quiniela donde se nos pidiese elegir los cinco grandes, casi ninguno de los elegidos sería uno de esos que hoy consideramos fotógrafos artistas, es decir los que producen obra directamente para los museos y no para revistas, periódicos, libros o carteles propagandísticos. Robert Capa, Cartier Bresson, Irving Penn, Richard Avedon, Alexander Rodchenko, Tina Modotti: he aquí un posible sexteto maestro. Incluso si nos limitamos a nuestro país obtendríamos un resultado semejante a éste: Ortiz Echagüe, Catalá Pic, Campúa, Alfonso, Catalá Roca, Oriol Maspons. La conciencia de artista del fotógrafo trazó una clara frontera entre la fotografía que desde su inmaculada concepción se pretendía arte y la que tenía claro que su propósito variado podía ir desde la retención del rostro de un sospechoso a la plasmación de un edificio o la obtención de una bandera en la que ondeara para siempre el recuerdo de un instante: es decir, aquella que se consideraba antes que cualquier otra cosa documento de su tiempo. Hay que decir que esa conciencia nació bien temprano, y que en otras disciplinas creativas también se ha estipulado siempre: una cosa es el acto y otra la intención. En literatura, sin ir más lejos, escribe en prosa el policía que toma declaración a un detenido y escribe en prosa Dashiell Hammett, y aunque escriban sobre el mismo asunto, es evidente que las prosas distan de parecerse. La evidencia nos indica que lo que en el policía de guardia es mera transcripción en el escritor es creación, es decir, somete la sustancia con la que trabaja a un proceso selectivo, retórico, pone orden en los hechos, utiliza trucos, tropos y metáforas para contagiar interés o despertar atención en quien le lee. Pero eso en fotografía no presenta las mismas evidencias: el producto del artesano es muchas veces muy superior al del artista. Si se toman la molestia de repasar las



*The family of man*, exposición que Edward Steichen realizó en el MOMA en 1955, pretendía cantar la belleza del mundo, como si su misión fuese presentar lo mejor de nosotros a una embajada de marcianos que nos visitara con intención de hacerse una idea de qué tipo de criaturas éramos.

fotografías publicadas con motivo de las últimas Olimpiadas en los periódicos lo comprobarán: no había día que no se publicara una obra maestra, y esa obra maestra no la firmaba nadie, la firmaba una empresa, Reuters o AP o EFE. Todas esas instantáneas fueron tomadas para ser publicadas en la prensa, para llamar la atención durante unos segundos y quedar relegadas luego al olvido, pues la cantidad de información que procede de las fotografías que se publican en prensa hace imposible que se recuerden todas las buenas fotografías que se publican. Un ciudadano medio que lea la prensa y dé un paseo por el centro de su ciudad ve alrededor de 180 fotografías diarias. Es el género más prolífico. Esas instantáneas magistrales que aparecieron en prensa durante las pasadas Olimpiadas tendrán que esperar treinta o cuarenta años para ser consideradas arte, e ingresarán en ese estadio por el lado del testimonio: en algún lugar se hará una exposición sobre nuestro tiempo, y ahí aparecerán fotos que fueron realizadas sin ánimo de ser colgadas en un museo sino el de satisfacer la demanda de la actualidad. Mientras tanto, todo un ejército de fotógrafos artistas nos aburrirá con sus colosales ideas, y con sus voces propias. Porque para un fotógrafo artista la voz propia es fundamental: su éxito o su fracaso dependerá de esta cosa tan sencilla: que cualquier espectador al ver una instantánea pueda reconocer instantáneamente el nombre del autor por una serie de claves concretas que faciliten la adivinación. En un caso, el del reportero o el turista, lo que importa es el resultado, la foto tiene una misión, sirve a unos intereses diáfanos, está hecha para ilustrar

un artículo o agrandar un álbum con que dar envidia a los amigos. En el otro, el del fotógrafo artista, lo que importa es acrecentar el mundo de un nombre propio, relacionar el resultado con obras anteriores, dibujar una cartografía que coloque a su autor en una jerarquía estipulada por críticos e historiadores, inventar un léxico familiar en el que signos banales tengan importancia capital. Un buen ejemplo con el que trabajar en este punto puede proporcionárnoslo la, por otra parte muy fotogénica, ciudad de Benarés. Si examinamos tres libros dedicados a ella comprenderemos tres posiciones muy diferentes y tres resultados imposibles de hermanar. Por una parte el libro que Richard Lannoy le dedicó a la ciudad: son cientos de fotografías, Lannoy quería que la ciudad cupiera en su libro, y no paró de gastar película. El resultado es abrumador y casi excesivo, porque obviamente un libro sobre Benarés no puede proponerse la ilusión de sustituir a la ciudad fotografiada. Pero aún así hay a lo largo del muy pesado volumen instantáneas en las que se expresa la radiante maravilla que es esa ciudad, en continua performance, catálogo de excentricidades y plantación de instantes memorables. David Ackerman, en *La ciudad del fin del tiempo*, con una mentalidad hibridada entre el artista y el reportero que sabe que sus fotos van a aparecer en una revista aunque luego pueda hacer con ellas lo que quiera, una exposición o un libro, presenta sólo un aspecto de Benarés: elige el lado siniestro, igualmente explosivo y llameante, pero huérfano de alegría. Sus fotos en blanco y negro tienen gran calidad, son preciosas, la ciudad no está del todo en su libro sobre Bena-



Varanasi, de Frederic Amat, el fotógrafo como artista, y el artista como fotógrafo.

rés, pero su libro impresionará por la contundencia y elegancia de sus imágenes en blanco y negro, a veces muy nítido, a veces muy forzado. Por su parte a Frederic Amat no le interesa Benarés. No le interesa nada. Le interesa su propia obra, ampliar su obra, extraordinaria por otra parte. Hace un libro en el que fotografía —él es pintor— los cables de los postes de teléfono de Benarés. Sólo eso. En Benarés hay auténticas orgías de cables, es una cosa llamativa, pero quedarse en ese detalle para hacer un libro sobre Benarés es algo así como ir a Nueva York a fotografiar las alcantarillas. Tenemos en el primer caso a alguien a quien no le importa tanto su trabajo, su voz, como la ciudad que fotografía: es la posición del turista, acierta a veces y la mayoría se limita a producir un documento. Tenemos en el segundo caso a alguien que equidista de su yo y de la ciudad que fotografía, o mejor dicho, trata de conjuntar ambas cosas: es la posición del artesano, produce imágenes que no tienen por qué ser reconocidas por los demás como obras suyas y de nadie más, pero en cualquier caso excelentes. Tenemos en el tercer caso el de alguien a quien en esencia le importa cómo lo que va a fotografiar beneficiará su obra previa, su visión del mundo: es el caso del artista, acertará siempre si consideramos los resultados en función del lenguaje específico desarrollado en su obra, si los relacionamos con esa obra, (y el caso de Amat es ejemplo de acierto) pero fuera de esos límites será difícil considerar que esos resultados están a la altura de lo que el objeto seleccionado para ser fotografiado merecía. Ya digo: nada peor que el artista que considera que su misión no consiste en otra cosa que en encontrar una voz propia e inconfundible. Así, por ejemplo, alguien decide que su único tema, su tema fundamental, será su propio cuerpo, y se fotografía disfrazada de mil cosas distintas, cosa que a lo peor no se le había ocurrido nunca a

nadie antes porque la sensatez es una cosa que aunque parezca mentira abunda en el mundo. Pues bien, esa artista cosechará fama con apoyo de unos cuantos exegetas que comprendan sus maniobras con la sola idea de colocarla en el mercado, de hacerla célebre. En poco tiempo tendrá obra de sobra para hacer retrospectivas, y qué veremos en sus exposiciones: a ella disfrazada de canguro, ella embetunada para aparentar negritud, ella vestida de cuero como una dama mala de noches sádicas, ella vestida de niña que va al colegio, ella tumbada y herida como si acabara de ser violada, ella, ella, ella... Ella es Cindy Sherman, una de las fotógrafas más famosas de la fotografía norteamericana. El valor de su obra reside en los comentarios que esa obra suscita, por decirlo vagamente, en la filosofía que subraya sus propósitos, filosofía que se encargan de aclarar con oscuros comentarios sus principales valedores. En España padecemos el ejemplo de Ana Laura Aláez, a la que también le gusta salir en sus propias fotografías, y que defiende sus ideas, si puede llamarse así, con la pejiquera argumentación de estar haciendo poesía del exhibicionismo, que es uno de los temas fundamentales, al parecer, de nuestro tiempo. Lo curioso es que, al contrario que en el caso de Amat, el valor cromático y la intensidad estética de su obra es nula: el resultado visual importa poco menos que nada, para ella lo que importa es sólo la intención de la que proceden esos resultados. Y como lo que importan son siempre los resultados, cabe decir que eso mismo que hacen la Sherman y la Aláez, ya lo hizo mucho antes, pero con resultados ciertamente sobrecogedores la jovencísima fotógrafa Francesca Woodman: en su caso sí que nos consta que el drama de una personalidad comida por el desasosiego encontraba cauce y expresión en unas fotografías de rara intensidad que es imposible ver sin que cru-

jan las costuras del alma. No es que trate de imponer su mundo y hacerlo con artificiosidad —nada peor que la fotografía de ideas—, sino que necesita explorar una condición enferma utilizando la fotografía para documentarla. Su obra es tan verdadera que es mínima: no iba encaminada a producir espectáculo, sino intimidad, reproducir ésta, representarla, extraerla. Tampoco pretendía ser arte: era una necesidad, una absoluta necesidad de expresar ese desasosiego, ese miedo exacerbado, esa angustia, que consiguen conectarse en sus espectadores. Tenía dieciséis años, buscaba decirse a sí misma con perplejidad, perturbación y obscena sinceridad. No hay impostura en las mejores, y cuando la hay se nota enseguida, el resultado es fallido, mediocre, insignificante. Y por eso todavía hoy pueden ocasionarnos emoción sin que necesitemos a ningún experto que venga a explicárnoslas, sin que necesiten farragosos pies de foto que las

enriquezcan o las aclaren, sin que precisen siquiera de la historia de la fotografía para que coloquemos a su autora en una cronología, a pesar de lo cual merece la pena detenerse un momento en la historia de Francesca Woodman. Nació en Denver en 1958 en una familia de artistas. A los 13 años empezó a hacer fotografías. Estudió dibujo en Providence y ganó una beca para residir un año en Roma. Allí descubrió una galería, la galería Maldoror, donde realizaría su única exposición: una pequeña selección de fotografías intimistas y autoreferenciales, en formato diminuto, 10 por 15, nada espectacular en la presentación, arrasadoras en el fondo. "Nunca he visto a un alma desvestirse tan impudicamente" dijo un cronista. De regreso a los Estados Unidos se graduó en Providence y se mudó a Nueva York. Quiso ser artista, se embarcó en proyectos ambiciosos: diazotipos de más de dos metros en papeles azules y cremas, elegantes,



Francesca Woodman multiplicada.



*Francesca Woodman, el drama de una personalidad comida por el desasosiego que intenta decirse mediante la fotografía. "Nunca he visto a un alma descubrirse tan impudicamente" dijo un cronista.*



atractivos, pero sin la ternura violenta de sus fotos pequeñas, de las páginas de su diario íntimo, de su exploración impertinente de las oscuridades del sótano del yo. Le reportaron nombradía y llamaron la atención de algunos especialistas. Pero para Francesca Woodman el canal de expresión adecuado para sus imágenes era el libro: sus fotos se perdían en las paredes de las galerías, sobre todo si tenían que competir con las groseras imágenes de moda, aumentadas a tamaños descomunales. Diseñó varios libros para recoger sus fotografías, pero sólo se publicó uno de ellos: *Algunas Geometrías Interiores Desordenadas*, en 1981. Ese mismo año se suicidó. Por supuesto que podemos operar en la lectura de sus imágenes teniendo en cuenta estos datos, y es fácil ver la sombra del suicida en sus fotografías una vez que sabemos que quien las hizo acabó suicidándose. Pero si empleo mi experiencia personal, y soy altaneramente sincero ahora, diré que cuando vi las primeras fotografías de Francesca Woodman yo no sabía nada de ella, no sabía nada de su suerte, ni siquiera pude retener su nombre: salí de ellas con la impresión de que había visto el monstruo de una intimidad expuesto con una autenticidad que era capaz de prescindir de los datos biográficos, hasta del propio nombre, de quien había

decidido mostrarse con tanta pureza.

Francesca Woodman se buscaba en las fotografías que hacía: no hay, no podía haberlas, pautas de exhibicionismo espectacular en sus imágenes, como sí las hay sin duda en los trabajos de Cindy Sherman o en las peregrinas ocurrencias de Ana Laura Aláez. En realidad, ella no era la artista: el artista era un ser invisible y desconocido. En la mayoría de sus fotografías sale ella, es cierto, ella sucia de barro, ella como parte de un mobiliario, ella convertida en sombra o en garabato, ella gateando ante un espejo, ella escondiéndose bajo una mesa, ella cubriéndose con el papel pintado de la pared, ella sosteniendo con una sola mano, entre sus senos, una pequeña bola del mundo. Pero si ella estaba ante la cámara, ¿quién estaba tras la cámara? Un desconocido, un ser invisible. La técnica le concedía diez o quince segundos para que se separase de la cámara y acudiese a la escena que iba a ser fotografiada, pero cuando se producía el clic que detenía el tiempo, no había nadie tras la cámara. Es el autor de lo mejor de su obra: nadie, un desconocido mediante el cual trataba de formularse a sí misma y, también, por qué no decirlo, salvarse. No se salvó. En Enero del año 81 se quitó la vida, dejando un rastro de intimidad elocuente.

• • •