

CONFERENCIA DE  
ALEXANDER GARCÍA  
DÜTTMANN

**HAZME UNA FOTO,  
TONTO**

DIGRESIONES A PARTIR  
DE PAUL GRAHAM

---

28 de febrero de 2018

Maldito efecto de la fotografía, al menos en su significado clásico, análogo, o en su emulación contemporánea, digital, ese que está ligado a algo que parece haber estado ahí, irremediablemente, algo captado por el fotógrafo que también se encontraba en el mismo lugar, como un tonto. Al no dejar de recordarnos que algo o alguien estaba ahí, en ese lugar y en ese momento, un hombre con una camisa blanca de manga corta que cargaba sobre sus hombros con dos cajas de latas llenas de Pepsi Cola y caminaba por un bordillo al lado de un cementerio, la imagen fotográfica no puede evitar la puesta en escena, por mucho que la objetividad, la precisión, la atención y la modestia de su enfoque traten de borrar las huellas de la representación o las reconozcan y admitan con sobriedad, sin hacer un drama, como un elemento más de la imagen. Sin fotografía, nada había y nada habría, nada excepto ceguera, mirada perfectamente ajustada a un mundo invisible. Pero en cuanto un atisbo de reflexión o una conjetura de fotografía vuelven visible el mundo y la fotografía acompaña lo que hay, como la pelirroja que vuelve de hacer la compra y en pleno invierno avanza con sus bolsas de plástico al lado del hombre de la camisa veraniega cuya cabellera negra queda cubierta por el bulto, las cajas de Pepsi, en cuanto la fotografía capta lo que hay y lo transforma en lo que había, más hay de lo que había si es que algo había.

La maldición del efecto fotográfico, eso que le cae encima a la fotografía y traza la raya de un círculo que no puede cruzar, es el guiño del ojo, la complicidad. La fotografía introduce la complicidad en el mundo. Acompaña, actúa como acompañante. ¿Pero por qué hablar de maldición? Porque si le resulta imposible evitar la puesta en escena, la fotografía no puede tampoco hacer que aquello que muestra no se nos antoje como algo tonto, estúpido, como esa cosa que estaba ahí, fuera del teatro, esa cosa insignificante que todavía no era el producto de un artilugio. Entre lo tonto, la contingencia, el accidente, el azar, las cerezas confitadas esparcidas sobre la acera mojada y resplandecientes como espejos opacos, el

---

hombre de negocios erguido en una avenida de Manhattan que toma el sol con los ojos cerrados y las manos hundidas en los bolsillos de su traje o la mujer con las uñas negras, la melena y la chaqueta plateadas que también cierra los ojos para proteger la vista de la intensa y bienvenida luz californiana, entre lo casual pues y la inteligencia de la puesta en escena que puede amparar la presunción que nos separa de la cosa, del objeto de la imagen, marco artificial que encuadra las cerezas o juego de sombras geométricas reproducido por la fotografía, entre el mero "ahí" y su creación, se insinúa la sutileza, el ingenio que sabe cómo moverse en el intersticio y que busca otro ingenio, otra complicidad. Su sujeto es el fotógrafo.

Lo sutil no toma partido, no está ni del lado de lo que es el mundo antes de ser escena ni del lado de lo que la escena, el horizonte de la fotografía, presenta como mundo. Más bien se descubre cuando la mirada se desvía, ladea. Hay que buscar lo sutil al lado, al lado del lado. Ya lo afirma el fotógrafo. Su libro, rojo como los ojos-cereza de la cubierta, exhibe sobre los dos lados de su estuche una frase de Melville que contiene el enunciado, por no decir el aforismo "*subtelty appeals to subtelty*", la sutileza llama, provoca o atrae la sutileza. Hay en lo sutil una afinidad, una complicidad, una seducción que lo vincula a si mismo y ese vínculo es el de la fotografía, de su ingenio y de su genio. Lo afirma en una entrevista: el fotógrafo debe escindir la imagen o la serie de imágenes, escaparse, prescindir por un momento de lo que acapara su atención, ser un disidente y mirar hacia los lados, dar un paso atrás y alejarse de lo que aparece delante suyo y por hacerlo declara su importancia, demanda el interés debido a una trama, suscita la concentración, el esfuerzo, la tensión. Momento de sutileza fotográfica, solaz, la *pau* de Pau, de Paul en catalán o en valenciano: "En las imágenes en las que camino detrás de la pareja que regresa a casa con su Pepsi, miré hacia un lado y vi a unos niños jugando en un jardín con bolsas de plástico. Les hice una foto. Es una pequeña mirada que se aparta del hilo conductor [...] Pertenece genuinamente a la serie." No se trata pues de un subterfugio. En lugar de quedar expuesto al abandono, huérfano, el momento de sutileza fotográfica es reconocido, es proclamado genuino, como si la serie, la trama, se recogiera en lo fuera de serie, en lo que suspende su suspense, su percepción, en algo imperceptible o a penas percibido, en algo inadvertido que no se orienta, no reanuda la intriga, no reconstituye el argumento, el tema, el asunto. Es eso la sutileza, una diferencia que no desafía.

Pero incluso en las imágenes de Paul Graham, tan ajenas a toda mirada inquisitiva, a cualquier sensacionalismo de la fotografía, a la exuberancia barroca y a la complacencia del virtuoso, tan atentas al objeto y tan hostiles a la imposición de un juicio externo, a la previsibilidad de la denuncia social y del estudio histórico-sociológico, tan hospitalarias con ese ingenio humorístico de la superficie o esa improvisación experimentada que los ingleses llaman *wit*, se nota de inmediato la puesta en escena, la intromisión creativa. El fotógrafo

---

se ha fijado en el rayo de luz que en la esquina de una calle se apodera de la cara de una chica arropada con un anorak azul, convirtiéndola en rostro dorado y adorado, ha advertido el choque entre dos transeúntes en el claroscuro acuático generado por los reflejos de los rascacielos, se ha detenido ante el templo de una gasolinera en pleno ocaso, ha seguido a un hombre tatuado y a un gato rubio en un paseo cinematográfico, en un ir y venir entre lo humano y lo felino, la hierba y la encrucijada de puentes urbanos, ha desplegado sobre sus imágenes la blancura apagada de la noche americana que asemeja la fotografía al dibujo y contrasta tanto con la luminosidad en la que están sumidos los tonos pasteles de las casas prefabricadas como con el rojo vivo de automóviles aparcados en calzadas y rampas.

Doble desolación que la fotografía evoca e inventa, desolación que transforma a todos en marginados o en seres insulares, la gente pobre, sin trabajo y sin hogar, sin resguardo, y la gente de clase media, con hogares tan nuevos y tan compactos que por muy habitados que resulten deben quedar vacíos. Ante la mirada anacrónica del observador su aspecto nítido e intachable, de pura fachada decorativa, no puede más que delatar su verdadero propietario, el banco o lo que es lo mismo, la riqueza expropiadora. Pero que la noche y el día americanos, noche blanca y día negro o teñido de espléndido technicolor, como hace notar el artista, no sean acogedores, que su aridez y la dureza de su apariencia o de su ficción no ofrezcan ni alivio ni consuelo, que no sean favorables a la vista, eso, la desolación, no tiene porqué ser algo meramente negativo. Graham siente nostalgia por las immaculadas casas prefabricadas, habiendo vivido en una de ellas durante su infancia en la periferia londinense. ¿No se alcanza acaso en la desolación un límite en el que, más allá del apremio de la miseria ofuscadora que parece cohibir la búsqueda de la felicidad y la autodeterminación libre del individuo, se intuye un estado de trance que arroja a la promiscuidad, un punto cero que exime de la observación y sus confines? En la neblina o en el vapor que invade la ciudad, en el desierto que por ella se extiende, todo queda aislado y al mismo tiempo todo se entrecruza. La observación es algo mediocre, declara un personaje en una novela de Henry James, es solo una precaución, el refugio de lo reducido y lo tímido. Protege nuestras burlas y apoya nuestras defensas. En este sentido la observación se opone a la generosidad. La noche americana frustra o en todo caso restringe todo intento de observación. La mirada observadora rebota ante las casas prefabricadas, choca contra los coches estacionados en ellas. Así, ahí donde tocan la generosidad, las fotografías de Paul Graham no preguntan únicamente: ¿cuándo nos atreveremos a dirigir la mirada hacia la desolación para dejar de producirla y promoverla? Preguntan también: ¿cuándo estaremos lo bastante desolados para librarnos de la observación y de la fotografía que de ella depende? Si las casas prefabricadas no son la pesadilla del adulto, si son también el sueño del niño, el sueño que inspira nostalgia al adulto, la ceguera del sol vislumbrante es la salida de la caverna fotográfica o cinematográfica: "La idea me vino sobre todo durante un viaje a Memphis [...] Una tarde fui al cine - soy tan perezoso - y cuando la película acabó, salí por una puerta lateral que conducía directamente hacia la

---

resplandeciente luz del sol. Daba tropezones y me preguntaba lo que ocurría en ese lugar. Mientras seguía completamente cegado por el resplandor, me di cuenta de que había ahí un tipo un poco trastornado que hablaba consigo mismo a gritos y cruzaba el parking. Y comprendí que se trataba de una escena bastante asombrosa. Al tener yo la vista anegada, calcinada, este pobre hombre parecía atravesar un páramo de blancura sin que el mundo lo advirtiera.” La generosidad de la noche americana de Graham consiste en permitir que la vista se atenga a su ceguera y que lo inadvertido permanezca inadvertido, tan lejos de la atención prestada a la pantalla o de la distracción disfrutada en la oscuridad como de la observación a la que el mundo diurno invita. Inadvertido no significa invisible. Ésta es la razón por la cual lo inadvertido, trastorno de la atención o de la vigilancia visual, incumbe al fotógrafo. La serie de la noche americana y las imágenes fuera de serie que pertenecen genuinamente a otras series, tan genuinamente como la pereza pertenece al trabajo del fotógrafo, comunican entre ellas. Si la generosidad disgrega sin violencia alguna el fortín del yo, del yo armado de capacidad de observación, del pequeño yo burlón que toma sus precauciones y se defiende, entonces es sutileza, pequeña mirada que se desvía. A veces lo que la espera es la naturaleza: maleza borrosa, hojas traslúcidas o empolvadas, nubes encendidas. En otras ocasiones resulta ser un vehículo minivan del que irradia la gloria de los ochenta o una pila de trapos blancos, de calcetines y calzoncillos. Da lo mismo. Lo inadvertido no hace nada, juega, está ahí, tontamente, ensimismado en pequeñas actividades sin importancia, rascando un billete de lotería sobre una enorme papelera verde, leyendo la portada de un periódico en la calle, esperando agazapado al lado de un teléfono público, fumando en un resguardo, manteniendo los ojos cerrados después de haber recogido el correo, arrimando la silla de ruedas a un bloque de cemento azul porque no quedan piernas que puedan estorbar. ¿Quién anda ahí? Nadie.

Lo inadvertido es el suplemento de la mirada y de lo visible, la sutileza sin la que nada se podría ver, observar o fotografiar, el margen o el intersticio entre lo que se ve y lo que no se ve. Lo inadvertido lo es por ser sutil y no tiene cabida ni el mundo cerrado, el mundo antes de la fotografía o el mundo de la pura contingencia, ni tampoco en el mundo abierto, el mundo de la observación, de la observación que es, en esencia, fotográfica y que apunta a lo que estaba ahí de forma contingente y no puede más que aparecer en una puesta en escena. Lo inadvertido no es objeto ni de la visión ni de la observación ni de la fotografía. Incumbe al fotógrafo por ser su único reto, reto sin embargo que no depende de la esfera del poder. Graham no es mejor observador que otros, no hace que lo invisible se vuelva visible o que la mirada examine lo que a consecuencia del poder que sobre ella ejerce una exclusión social o política, cultural o histórica, se resiste a incluir en su campo de visión.

---

La fotografía que en nombre de lo inadvertido se libra de la observación, es decir, del yo y la capacidad de su mirada, no es una fotografía incapacitada, una fotografía que haya renunciado a sí misma, una fotografía tonta, incompetente, ornamental. Es una fotografía que ha dejado de conformarse con la mediocridad. Como la impotencia del bello Antonio, personaje de una novela de Brancati, le revela el amor del que los demás no hacen más que desentenderse, entregándolo a la necedad del cálculo, la maniobra del poder, el desamparo de la virilidad, la blancura de la noche americana es la sutileza que desvela al fotógrafo esa deriva carente de rumbo y meta, desprovista de secreto, la generosidad. Ella le permite esquivar la maldición que persigue su empeño desde el principio. El fotógrafo rehúye entonces la prosopopeya, pues la complicidad de la fotografía con el mundo radica en que le presta siempre la misma voz, una voz que repite incansablemente "hazme una foto, tonto". Ante la mirada del fotógrafo el mundo posa para ser fotografiado, aunque haya poses más recónditas que otras, menos aparentes, más absortas, más reacias a ser percibidas como poses. La fotografía es desde este punto de vista el instrumento o el juguete de un erotismo del mundo. En todo juego erótico hay una parte de tontera. Tonto es el fotógrafo por estar ahí, en ese sitio y a esa hora, partícipe casual, testigo contingente de la contingencia, tonto es por dejarse encandilar por el susurro ininterrumpido, la voz ronca o melosa que escucha, sirena más que musa. Es la suya, atribuida al mundo. Pero si le puede atribuir una voz al mundo ¿no será que esa voz proviene también del mundo, de un mundo que ha dejado de coincidir consigo mismo y que en ese alejamiento, en esa nueva penetrabilidad de lo que antes, en un tiempo que significa un desafío a toda cronología, era por entero compacto y resistente, como las casas prefabricadas que vienen a ser un emblema de la prehistoria inaccesible de la fotografía, ha hecho surgir la imagen fotográfica? La imagen fotográfica ensancha el mundo. El mundo se deja arrebatarse por ella para poder acceder a sí mismo o para nacer en ella por primera vez, como su propia y ambigua puesta en escena, imagen de lo que dejó de existir para empezar a existir. La noche americana de Graham, su generosidad hacia lo inadvertido que no convierte simplemente en algo observado, son también una forma de sordera, la concepción de una fotografía para la que el mundo se ha cansado de repetir "hazme una foto, tonto". El mundo se ha desmentido de la potencia observadora que exploraba en el medio fotográfico y lo ha hecho en este mismo medio a través del gran Leviatán indómito de los Estados Unidos. Impasible ante la voz encandiladora del mundo de la fotografía, del erotismo de la visión y del egoísmo de la observación, Graham se atiene a lo inadvertido, es decir a lo sutil que convoca lo sutil.

Otro indicio de la inevitabilidad de la puesta en escena inscrita en la fotografía, maldición a la que Graham se sustrae con sus digresiones fuera de serie y su noche americana, son las calles de Manhattan captadas como si fueran un enorme teatro o plató al aire libre en el que las luces y las sombras crean espacios abiertos para los actores, los transeúntes o los peatones, los que pasan caminando por una acera o por el pavimento, empleados con ma-

letines, botellas de agua y parches para los ojos, ancianas con andadores, padres de familia con cochecitos para mellizos, guardias de seguridad con pantalones largos y carteros con pantalones cortos, enanos con gorras de béisbol, hombres con kipás y turbantes, mujeres con bolsas a cuestras, perritos atados a una correa y peinados de peluquería, hombres de edad mediana con indumentaria deportiva y teléfonos móviles, un negro con zapatillas de goma que dejan al descubierto sus pies, amplios pantalones marrones y un chaquetón oscuro que le viene grande. Cruza la calzada inclinando el cuerpo y la cabeza hacia delante como si tuviera que traspasar un muro o adentrarse en una espesura maciza: para él, lo abierto es lo cerrado. Más que el sentimiento de un flujo constante de la muchedumbre, las imágenes de Graham incluidas en la serie *The Present* transmiten el sentimiento de un movimiento detenido, como si se tratara de cuadros o *tableaux vivants* de la vida callejera, de una escenografía cuidadosamente improvisada. Hay en las imágenes del presente un exceso de intención que se nota por ejemplo en cambios de enfoque entre dos fotografías casi idénticas o muy parecidas. Este cambio hace que las figuras de un primer plano se vuelvan confusas para que la mirada se centre en las figuras que parecían relegadas a un segundo plano. El presente es el tiempo de lo que sube a escena o entra en ella, en la representación, en la gloria pasajera, para ser visto o para destacar durante un instante y luego regresar al anonimato general. Por eso no es el tiempo de lo inadvertido. Lo inadvertido se halla al lado del presente, entre presente y presente. "Hazme una foto, tonto." Para poder preferir la digresión, el presente que se bifurca, Graham no duda en evidenciar la actuación que lo conjura.