

La narrativa fotográfica en la prensa mexicana

Armando Bartra

I. En busca del tiempo extraviado

*He soñado con fabricar una especie de rifle
fotográfico que permitiera [...] retener en
la placa las fases sucesivas del movimiento.*
Jules Marey, *La Nature*, 18 de diciembre de 1878.

Al comienzo, las máquinas fotófagas registraban el transcurrir de las cosas. En tanto que las representaciones pictóricas y escultóricas se resignaban a su inmovilidad, la cámara obscura —artilugio fotográfico que conocieron de antiguos chinos y árabes y del que hablan Aristóteles y Da Vinci— restituía el inquieto curso del tiempo. La descripción del profesor de la Universidad de Padua, Daniello Barbaro, en el siglo XVI, más que prefigurar las pasmadas y monocromas imágenes de Daguerre, intuye la moderna pantalla de televisión:

Entonces, en el papel verás toda la imagen como ella realmente es, con sus distancias, sus colores y sombras y movimiento; las nubes, el agua centelleando, los pájaros volando.¹

El movimiento se extravió después. Para los dibujantes y pintores que desde el siglo XVI se auxiliaban de la *camera obscura*, la animación de las imágenes resultaba un estorbo. Así, empeñados en encontrar un procedimiento químico que supiera los trazos del artista, Nièpce y Daguerre prolongaron con sus hallazgos el uso pictorialista y estático del viejo ingenio óptico.

La “congelación del instante” no es consustancial a una trampa para luz cuyas representaciones eran al principio coloridas y dinámicas, proviene más bien de las limitaciones del soporte y de su originario remedo de la pintura. Por

eso, a los esfuerzos de los padres de la fotografía por inmovilizar con la química lo que el dibujante fijaba a mano, siguieron otros igualmente enérgicos por insuflarle vida a las imágenes congeladas.

La lente pictorialista pretende rescatar el tiempo extraviado mediante la anécdota y, a veces, la composición dinámica. Siguiendo los pasos de los pintores románticos, los fotógrafos esteticistas de mediados del XIX montan negativos para construir escenas clave de una historia subyacente. Más libres, otros exploran recursos específicamente fotográficos, haciendo *efecto* premeditado un *defecto* habitual: las imágenes “movidas”. Así, Baldus registra, con intención, fantasmales carruajes circulando frente al Palacio Real de París, y Famin constata con un elegante corrimiento de luz el movimiento de la cola de un caballo blanco.

En el último cuarto del siglo XI, Muybridge, con sus ringleras de cámaras sincronizadas, y Marey, con su fusil fotográfico de repetición, recuperan el tiempo perdido. Sólo que, obsesionados por dilemas de anatomía dinámica, tanto el inglés como el francés se concentran en la locomoción. Lo suyo es la retórica del movimiento animal y humano, no la acción dramática. Precursores del cinematógrafo, porque al proyectarlas sucesivamente sus imágenes cobran vida, los padres de la cronofotografía amplían el potencial narrativo de la cámara, aunque ellos mismos se abstengan de contar historias.

Oculto tras el seudónimo de F. Daguerre, el redactor del artículo “Curiosidades fotográficas. Un fraude”, publicado el 4 de junio de 1899 en el semanario mexicano *El Mundo*, explica el supuesto origen de las cuatro fotos que lo ilustran. Se trata, dice, de imágenes registradas durante el gran terremoto del 24 de enero de ese año, que muestran los lugares más representativos de la capital sacudiéndose por el temblor, entre ellos un monumento de Carlos IV multiplicado por tres: “El caballito de Troya convertido en una compañía de rurales...”. “Todo —continúa— porque pudieron retratar el movimiento”.

Pero enseguida descubre la trampa: la luz cenital y el reloj de San Hipólito marcando las doce, indican que las tomas se realizaron a mediodía, y el terremoto fue al atardecer. Se trata de un fotógrafo con el mal de San Vito. “El movido era él, no el planeta”, concluye Daguerre.

El artículo y sus ilustraciones son testimonio mexicano de la manía fotográfica por registrar la acción, también de las imágenes múltiples o corridas como recurso para representar el movimiento y hasta del truco que con frecuencia subyace tras la proverbial veracidad del colodión. Es, por último, un intento chusco por retratar el tiempo; obsesión que en adelante se canalizará más bien hacia el relato fotográfico, sea éste testimonial o construido.

Si hay música narrativa como la de Berlioz, jardinería narrativa como la inglesa del siglo XVII, y hasta arquitectura narrativa como la de Edward Frank Willis James, en Xilitla, cuantimás una fotografía con ganas de hacerle al cuento. Y no me refiero a las imágenes unitarias cargadas de anécdota, sino a las secuencias que relatan una historia. Sucesiones fotográficas de las que son subgéneros canónicos el fotorreportaje, la fotonovela y el fotocómic. [...]

Nota

1. Daniello Barbaro. *La prattica della persperttiva*, Venecia, 1568. Citado por Douglas Davis en *Photography as Fine Art*, Hill and Company, 1982, p. 8.

Fragmento del texto publicado en *Luna Córnea 18. La máquina de narrar*
México, Centro de la Imagen/Conaculta, 1999.