

Da lanza ao portátil. Ao redor de certas estratexias de representación na fotografía galega

Vitor Vaqueiro*

Resumo

Alicerzando en varias figuras claves da fotografía galega do século XX, como son as de Joaquin Pintos, Luis Casado, José Suárez, Virxilio Vieitez e Manuel Vilariño, o artigo leva a cabo un percorrido que, comezando na década dos anos trinta, remata na fronteira que separa os séculos XX e XXI. Dito traxecto serve para analizar certas estratexias de representación, así como para pasar revista a obxectos de grande fortaleza simbólica que se achan inseridos na cultura tradicional galega, quer na súa vertente material, quer na inmaterial, da cal a festa e a morte son dúas manifestacións sobranceiras. O percorrido serve, aliás, para reflectir sobre as ideas de modernidade, establecendo comparanzas entre a obra de certos autores galegos e os seus homólogos contemporáneos.

Palabras-chave: Arquetipos, Fotografía, Modernidade, Representación, Símbolos.

Abstract

Starting from several outstanding figures of Galician photography, such as Joaquin Pintos, Luis Casado, José Suárez, Virxilio Vieitez and Manuel Vilariño, the following article tries to develop an approach which begins in the thirties and gets to its completion in the XIX and XX centuries frontier. This approach analyses some representation subjects that have always had a large and symbolic strength in Galician traditional culture as in its material and immaterial perspectives, such as festival or death. Finally, it allows us to reflect on Modernity ideas, establishing comparisons between some Galician photographers and their contemporary colleagues.

Keywords: Archetype, Photography, Modernity, Representation, Symbol

* Universidade de Santiago de Compostela vitor.vaqueiro@usc.es

Posibelmente estea a se achegar o tempo no que o ensaio fotográfico, na súa dupla vía, crítica ou histórica, deba levar a cabo na Galiza un balanço sistematizador verbo da maneira en que o novo medio aparecido en 1839 condicionou a visión da sociedade ao redor de factores como a cultura, os obxectos ou as relacións sociais. En definitiva, o tempo de proceder á análise da forma na que a propia fotografía incidíu socialmente para fornecer de nova significación a elementos que, até a súa chegada, se percibían baixo outras perspectivas. Nun artigo reiteradamente citado, Walter Benjamin sinalou a incidencia da fotografía na interpretación da arte. O estudo do insaísta alemán que se privou da vida en Port Bou, fuxindo da barbarie nazi e falanxista, cumpriría xeneralizalo a outros ámbitos e establecer, polo tanto, a faceta de construción do imaxinario social que é preciso outorgar á fotografía. Sendo isto certo para a xeneralidade de países e de clases sociais, de persoas, de etnias, colectivos e ambientes, comprenderase que, en moita maior medida, será aplicábel ao pobo galego e á fotografía desenvolvida na Galiza. En grande medida, a construción do noso imaxinario tense fabricado desde o exterior, de maneira non sempre xusta, e desa construción tampouco non podía fuxir a fotografía. Noutro lugar teño xa comentado o caso dun viaxeiro e fotógrafo estranxeiro, Aubrey F. G. Bell, e como a súa minudenciosa e desprexuízada descrición literaria da indumentaria que loce o pobo galego —alá polos anos vinte— fica lonxe de se achar embrullada dos aspectos sinistros e medoños cos que a miúdo se lle agasalla.

Ese carácter de espallador ideolóxico por parte da fotografía comezou xa no século XIX através de revistas. Naturalmente, os meios técnicos aínda non se achaban o suficientemente desenvolvidos como para posibilitaren a impresión directa da imaxe fotoquímica. Será a fusión das profisións de fotógrafo e gravador a que faga factíbel, partindo de fotografías, a realización de gravados que serán os que aparezan nas publicacións, moitas delas de excelente cualidade. Por sinalar un caso coñecido por nós, o italiano afincado en Vigo Filippo Prosperi verá aparecer, mediante a posterior, e costumeira, conversión en gravados, fotografías súas da vila de Tui, do lugar de Sabarís e da cidade de Vigo, feitas nos anos 1879, 1882 e 1890, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, *La Ilustración Cantábrica* e *La Ilustración Española y Americana*, respectivamente. Será, porén, o nacemento, en 1909, dunha publicación chave, *Vida Gallega*, cunha tiraxe masiva —70.000 exemplares decenais nos anos trinta— o que porá en marcha ese proceso de construción da realidade ao que acabamos de facer alusión. Non é pequena a fracción de verdade que conteñen as palabras de John Tagg cando afirma que a imaxe fotográfica constitúe unha formación complexa de significados, múltiples, palpábeis e —sinaladamente— construídos; construcións retóricas dubidosas que se ancoran mediante pés de foto para así mascararen a súa ambigüidade (Tagg, 2005). E precisamente serán os pés de foto un dos elementos —non o único— que se revelen como decisivos á hora de proceder a esa construción.

As estratexias fotográficas de representación debedoras dunha ollada documental beben, pola filosofía que subxace á súa acción, directamente do mundo circundante, reflectindo, por iso, aspectos esenciais —ou tidos por esenciais— da contorna

cultural representada. Obxectos, pautas sociais, costumes, sexos ou paisaxe vense fortemente normados —case me atrevería a dicir tabuados— á hora de pasar á fase representativa. O dito costumeiro, e irónico, que proclama que, na Galiza, todos somos de aldea —querendo significar que, mesmo os urbanitas, fincan as súas raíces, sen máis que recuar unha ou dúas xeracións, no mundo rural— ten a súa repercusión, no campo fotográfico, no feito de termos que agardar aos anos trinta do século XX e á persoa de José Suárez (Allariz, 1902—A Guarda, 1974) para acharmos un punto de vista fotográfico que asente nos principios da Modernidade. Nada coñecemos, até o momento, que poida lembrar as vanguardas fotográficas europeas ou norteamericanas. Tense dito que a Galiza non tivo ninguén que tentase tripar a liña de Man Ray ou John Heartfield. Tampouco quen se aliñase nas posicións de Atget do desfecho do século XIX. A contrapartida dese feito, que, en principio, poderíamos ter como empobrecedor, foi, por outra parte, a profunda ancoraxe da fotografía galega no país, de tal maneira que, nos anos oitenta do século XX, Manuel Vilariño (A Coruña, 1952), mostra na súa obra *Bestias involuntarias* unha espectacular colección de obxectos procedentes da cultura material galega, practicamente todos eles xa desaparecidos ou en proceso de desaparición: brosas, fouciños, machados, picachóns son algúns dos exemplos. Nesta obra, Vilariño remóntase ao pasado e constrúe unha ponte sobre o tempo coa etnografía, o simbolismo e a historia como pano de fondo. Unha década despois, coa súa serie *Orixes* (1996), mostrará a muller contemporánea, urbana e seminúa, portando na cabeza zocas, ramallos, vimbios, elementos do tempo devanceiro, obxectos que fincan a súa aparición xustamente no tempo das orixes, no tempo no que dous elementos, auga e lume, comezaban a mostrar o que neles había de magnético ao ser humano, para que este iniciase o proceso de engaiolamento que, no día de hoxe, prosegue en termos practicamente idénticos. A visión arrepiante do incendio ou a penetrante pesquisa do vello mariñeiro desde peirao sobre o mar da lembranza así nolo confirman.

Conectemos ideas e persoas que vimos de mencionar: Modernidade, obxectos, cultura material, José Suárez. Para simbolizar ese conxunto de aspectos de diversas orixes, escollamos unha imaxe do fotógrafo alaricano das pertencentes ao seu traballo *Oleiros*, datada ao redor dos anos 30. A fotografía representa unha chea de vasillas, colocadas unhas a carón doutras, supostamente no chan. Un rexistro do que Suárez tirou todos os elementos que puidesen axudar á contextualización, á definición do entorno no que se acha inserido. Vén caracterizado por unha iluminación lateral que diseña volumes e, alicercando na xugulación da escala, sitúa a imaxe no ámbito da abstracción e da análise formal, moi perto da carretilla con flores —*Wheelbarrow with flower pots* (1920)— da autoría de Edward Steichen. Ambos



J. Suárez. Serie *Oleiros*, ca. 1930

registros pertencen a un mesmo tempo histórico —período de entreguerras e vangardas— e ambos os dous delatan, para alén da anecdótica coincidencia do tema, unha mesma intencionalidade, unha moi semellante consideración da realidade fotográfica, unha concepción análoga do feito de fotografar, unhas sensibilidades extraordinariamente achegadas e un tratamento desde a austeridade que procura a captura de liñas, planos, volumes ao servizo da creación dun forte simbolismo (Suárez Canal, 1981).

No meio da década dos trinta, Suárez leva a cabo *Mariñeiros*, un dos traballos fulcrais de toda a súa actividade fotográfica. Do noso punto de vista, será neste traballo, decisivo na súa obra, onde os obxectos adquirirán unha entidade tal que definirán, metaforicamente, certos matices das diferentes circunstancias e factores humanos. En *Mariñeiros*, unha patela é máis que unha patela, como se pode ver na imaxe na que un home, co mar ás súas costas, leva na súa cabeza unha chea de cestas —se cadra, unha vintena— encaixadas unhas noutras, constituíndo unha inmensa estrutura circular, como se dunha coroa (popular) se tratase. Na lóxica da foto, as patelas, obxectos materiais, funcionan como elementos constitutivos da anatomía humana, inherentes a ela como a coroa á testa do monarca, subliñando a identificación entre o home e as súas condicións materiais que chegan a se inserir no seu corpo como un proxecto primordial de ciborg, remitindo, ao mesmo tempo, ao panorama fotográfico do momento, xa que é difícil, ao vermos esta imaxe, non pensarmos na fotografía que Albert Renger-Pätzsch tirou en 1926 representando unha pescadora das illas Halligen.

Esa anatomía humana da que se falou defínese, ás veces, mediante o dispositivo combinado da presenza do obxecto e a ausencia do corpo, como ocorre na fotografía representativa dunha chaqueta de mariñeiro, supostamente colocada a secar. Definida por dous eixos —o vertical desempeñando a función do tronco humano; o obliquo os brazos esticados— esa imaxe podería actuar como elemento suxerente dunha crucifixión ou do marteiro desenvolvido por certos penitentes da semana de Paixón

que o cristianismo ensaia; tamén, como un eixo do mundo que termase do home; mesmo como espantallo indecifrábel e dotado, así, dun certo carácter surrealista. Esa chaqueta merecería, pola textura que emerxe como resultado da iluminación, ser de materiais metálicos levados por afoutos *firemen* —non confundir con *fishermen*— da contemporaneidade, empurrados ao combate nun filme de catástrofes. Ese obxecto—figura humana definida cos trazos elementais



J. Suárez. *Mariñeiros*. 1936.

antropomórficos propios de certos petroglifos, que enuncia o seu isolamento e o seu enigma, obtívose empregando un punto de vista contrapicado, un dos elementos característicos da Modernidade que implican un achegamento á realidade desde maneiras non acostumadas, condición imposta polas formulacións físicas de natureza relativista, que propoñen unha nova conceición do espazo, e polas consecuencias da Revolución de Outubro, que postulan unha diferente expectativa na definición do home novo, que Moholy—Nagy haberá de sistematizar (Moholy-Nagy, 1997) e Aleksander Rodchenko executar de maneira impecábel. Suárez, na liña de certos achados da *Nova Visión*, delongará esa forma de fotografar noutras temáticas, como nas caveiras nos dominios do Polo Sul ou nos traballos onde medran as neves e, posibelmente, alastrará a súa pegada até certas fotografías de Blanco-Amor, a quen as conceicións de José Suárez non lle habían pasar despercebidas.

Dentro desa chaqueta de augas resulta difícil non imaxinar un corpo vivo. Da mesma maneira que detrás desa rede non agroma a evidencia dun rostro humano, porque esa face encuberta pola rede semella unha mutación evolutiva que xerara un novo ser anfibio a quen o uso reiterado do aparello mariñeiro acabara por mudar a súa propia estrutura corporal. Suárez, insistindo no seu labor personificativo de entes inanimados dota a devandita aparelaxe pesqueira dunha entidade que as achega ás roupas. Como os cestos dos que falamos antes, as redes chegan a ser unha prolongación do corpo, ditando unha compacta interacción entre o home e as súas condicións materiais de traballo: o obxecto-rede metamorfosearase en obxecto-rede-abrigo, rede-máscara, rede-carapucho, rede-barco e, abranxendo todos eses exemplos, a rede chega a mudar na rede-casa, como exprime con claridade a fotografía coñecida polo nome de *A procesión do mar* —toda ela unha metáfora do esforzo, do sacrificio, do traballo— coas redes desenvolvendo o papel de tellado e o eterno esteo, mantedor da trabe petrual, termendo do fogar e da existencia. Da existencia que



J. Suárez. *A procesión do mar*. ca. 1935.

Suárez define através da materia. En Pacheco, as maxestosas redes da praia de Bouzas, que actúan como bandeira ao vento, como vela de barco, testemuñan o obxecto. As redes de Suárez, a experiencia.

A modernidade da visión de José Suárez maniféstase —alén dos aspectos sinalados— na afouteza á hora de levar a cabo certos encadramentos. O fotógrafo ourensán non dubidará na execución de propostas radicais: corpos seccionados por pernas ou cintura para mostrar aquilo que el ten por esencial nese instante concreto: os zocos, as sardiñas na man, as cortizas, os remendos nas calzas, a áncora, a nuez dos pes. Sabemos que o par constituído por tradición e modernidade resulta paradigmático en moitas circunstancias históricas, xa que o novo se enuncia en presenza do vello e, durante un certo tempo, pasado e futuro han convivir inexorabelmente. Isto acontece en torno do ano 1935 e personifícase nas figuras de Suárez e Ksado.

No interior da monumentalidade do país que as estampas galegas e compostelanas supoñen, Luis Casado (Ávila, 1888—Compostela, 1972) introducirá unha fenda,



J. Pacheco. *Peirao de Bouzas*. ca. 1920

coñecida pol'A *Naiciña*, que vai ocupar un posto de honra no conxunto da retratística galega, xa que, desde o momento da súa realización, adquirirá a función de afortalamiento, no noso imaxinario, da imaxe da muller labrega e, por extensión, da representación feminina do país vinculada á maternidade. Unha versión desta fotografía, baixo o apelativo de *O Tesouro*, aparecerá publicada na capa do número 643 de *Vida Gallega*,

correspondente ao 10 de outubro do ano 1935. Aí estableceranse abertamente as vinculacións coa nai, implicitamente, coa nación —*viva a nosa nai Galiza, viva sempre a Nosa Terra*, di a cantiga popular— e, explicitamente, con Asorey, o “escultor da raza”. As palabras que se adxuntan ao texto son, neste sentido, ben significativas: “o tesouro da nai, sangue do seu sangue, o que máis se ha querer a todo o largo dunha vida”. A representación é absolutamente frontal, coa ollada dirixida á cámara, e contén un amplo conxunto de duplicidades: as mans no mesmo aceno en nai e filla como se estarmos en presenza dun plaxio, os panos de cabeza anoados de idéntica maneira, o colariño e gola de cor branca que nos dous casos circundan os pescozos, as mangas, nas dúas situacións, lixeiramente refucidas, a semellanza de ambos os dous vestidos nos que se intúe o liño como materia prima, fornecen unha continuidade entre as dúas mulleres que vai alén da que se outorga á simples continuidade

biolóxica, ao tempo que suxiren a pervivencia no traspaso dos costumes, a herdanza —xenética e cultural— e, como consecuencia, unha especie de eternidade do *ser* galego e unha gabanza á nosa sociedade tradicional, moi en liña non só cos postulados da *Xeración Nós*, senón con outros puntos de vista presentes en Europa e nos Estados Unidos (Jeffrey, 1999).

A gabanza do mundo rural á que se acaba de facer referencia conéctase, mesmo xa no século XIX, coa cuestión do celtismo, cando Murguía sinala que, no noso país, todo comeza cos celtas (Murguía, 1982). A esencialidade celta coa correspondente idealización “racial”, é o que, entre outras cousas, emerxe das imaxes de Ksado e Asorey. A representación da muller, vencellada aos costumes seculares da produción, e inserida no fogar —de novo a casa como elemento referencial— fica manifestada en imaxes como a da muller que está a facer manteiga ou a que —o camiño de unión coa fogueira telúrica— olla o lume da lareira simbólica. O lume de liñaxe prehistórica, encargado de manter a calor —e, por liña indirecta, a saúde— do fogar, o vencedor das sombras, o duplicado terrestre do sol, o lume como símbolo de fecundidade, xogando un papel parenteado co canastro que contén as riquezas agrarias que proceden da terra, que acolle no seu seo, como un xigantesco útero, as colleitas que a terra subministra, sementes de futuro e de vida.

Poucas construcións do mundo rural galego son máis recorrentes que o canastro á hora de levar a cabo a simbolización da cultura tradicional. Mesmo hoxe, instalados xa na contemporaneidade, o hórreo, exhibido en multitude de postos para turistas, semella ser un dos emblemas nacionais, xunto co cruceiro, que, polo que parece, nos identifica con maior eficacia cara ao exterior e, probabelmente, cara a nós mesmos. Así o deberon entender un número considerábel de fotógrafos que rexistraron con xenerosidade a estrutura desa cabana. Certamente, debemos sinalar que este elemento a partir dos anos cincuenta e sesenta do século XX, cando comeza o proceso de desintegración acelerada da sociedade tradicional, verá diminuír vagariñamente o seu carácter simbólico. Nos fondos dos estudos fotográficos da primeira metade do século pasado, o cruceiro, o canastro e o palleiro constituían en moitas ocasións a terna basililar. Raniero Fernández realizou, por volta dos anos finais da década dos cincuenta, fotografías de canastros en diversos puntos do país. Probabelmente, de ter coñecido a Bernd e Hilla Becher, o fotógrafo vigués houbese podido crear series tipolóxicas semel-



Ksado. *A Naiciña*. 1935.

lantes á da parella de fotógrafos alemá. Comparando canastros, Raniero chega mesmo a definir a pasaxe do tempo, como fai nunha imaxe de título *Onte e hoxe* (1960).

Ese horreo, deseñado de maneira teimuda sobre os fondos de estudio, muda en horreo real nunha fotografía de Virxilio Vieitez (Soutelo de Montes, 1930—2008). A imaxe, unha das máis coñecidas do seu autor, presenta unha muller, aínda nova, que ten na súa man dereita unhas prendas de abrigo, quizais un xersei, talvez unha chaqueta, en canto acolle na súa man esquerda a dereita dunha crianza que fica ao seu carón. Diante da parella, un can olla ao fóra de campo e nel vemos un duplicado simétrico do can que, dúas décadas antes, figuraba na capa do catálogo da exposición de José Suárez do ano 1935 en París. Detrás da parella de Virxilio, un canastro sitúanos nun ambiente inequivocamente galego. O lixeiro desenfocamento que apresenta ese armacén rural de millo lémbra-nos, por un instante, os fondos das galerías fotográficas do tempo no que se tirou esa fotografía (*San Marcos*, ca. 1958). Entre a parella e o hórreo, emerxe —como se se tratase dun parachuvas nunha mesa de operacións cirúrxicas— un *haiga*, por empregarmos un vocábulo daquel tempo e de Joan Fontcuberta (Fontcuberta, 2000). Na matrícula da viatura, un nome identificador: Panamá, e, ao seu carón, unha letra e algúns números semicultos. Eis a inscrición identificativa, Panamá, como símbolo exótico e brasón da terra prometida, confrontada a esta terra na que convive o haiga coa meiga.

Nesta imaxe —podíamos ter escollido outras moitas como exemplo— do fotógrafo de Soutelo de Montes descóbre-se o que vai ser unha das actitudes principais na estratexia fotográfica de Virxilio Vieitez: tirar o estudio do seu contexto habitual de fondos, lámpadas, flashes e mobilia variada e proxectalo na rúa. Esta acción posúe implicacións profundas: tradicionalmente, a galería fotográfica era o lugar onde se encenaba unha ficción e calquera acto que alí se desenvolvese estaba destinado a adicionar esforzos, encamiñados á construción dunha nova realidade na que, mediante diferentes obxectos e artificios, o fotógrafo —o número de fotografías era ben escaso— criaba, coa súa iniciativa, un personaxe, no sentido teatral do termo, ou propiciaba o nacemento dun suxeito. Nese estudio, que fendía as súas raíces nos tempos recuados do Segundo Imperio, as persoas, apoiadas en columnas ou mesas, finxían concentración, aparentaban ler, adquirían novas individualidades e, en



V. Vieitez. *San Marcos*. ca. 1960

resumo, mostraban a súa auténtica máscara. Alicerzados, metaforicamente, polos fondos de estudio víanse trasladados a lugares bucólicos dunha Arcadia inicial ou a terras herdeiras da pegada do Romantismo. En harmonía con este contexto, diferentes procedimentos técnicos —obxectivos de foco suave, gasas, tapados no proceso de revelaxe— convertían, en grande medida, o acto fotográfico nunha interpretación ideolóxica. Se pensamos nas imaxes de estudio de Jaime Pacheco e analisamos a profunda diferenza á hora de fotografar homes e mulleres, comprenderemos o carácter de construción do imaxinario social que o retrato de estudio posuía, como o poderían testemuñar, por poñermos un caso, as fotografías de Alfredo Pérez Viondi ou Daniel Castelao.

É, xustamente, toda esta estratexia representativa a que Vieitez se propón dinamitar. Ao levar os retratos á rúa, obriga á interacción do suxeito fotografado coa contorna da súa propia contemporaneidade. Onde antes existía un palleiro pintado, agora se sitúa un canastro real; as antigas paisaxes deseñadas foron substituídas por verdadeiras masas vexetais —como as que Arthur Rothstein colocara detrás da súa parella de camponeses, en 1938— do mesmo xeito que os bancos, veladores ou cadeiras deixaron paso ao avión de xoguete, á radio, ao carro americano ou á Vespa. Será desta maneira como se comece a levar a cabo un proceso de interacción cos obxectos, que son, como sinala Suárez Canal, elementos imprescindíbeis á hora de connotar a imaxe (Suárez Canal, 2000). O pequeno avión representa, metonímicamente, a penetración dunha cultura urbana nos ambientes rurais, substituíndo os vellos xogos do pincho ou do pateiro, da mesma maneira que o aparello de radio simboliza este mesmo aspecto, para alén do carácter de comunicación e —obvio nun país de forte emigración— de portador de novas de lugares afastados nos que moran familiares ausentes. Son eses familiares ou viciños os que patentearán o seu éxito mostrando viaturas ostentosas que os traballos (moitas veces, forzados) noutras terras chegaron a lles fornecer e será a Vespa a responsábel de anunciar, fotográficamente, o proceso de motorización masiva que se vai producir nos vindeiros anos.

Alén do sinalado, Virxilio Vieitez completará o proceso de inversión situando no espazo exterior elementos propios do interior dos estudos fotográficos. Desta maneira poderemos ver tres mulleres, enfeitadas con vestidos que suxiren a asistencia a alguna cerimonia sobranceira,



V. Vieitez. *Barro de Arén*. 1959

ao carón dunha corredoira, todas tres en fileira e frontalmente fotografadas, ollando con vigorosidade á cámara (*Barro de Arén*, 1959). O grupo fica enmarcado, á dereita e esquerda, por dúas peañas que terman de cadanseu maceteiro con flores, como se se tratase de dúas columnas que protexesen a entrada a algún lugar sagrado, ou á morte. Desde a orixe da Historia, a parella de columnas manifesta o significado da estabilidade e o espazo comprendido entre elas, a entrada á eternidade (Cirlot, 1985) —habemos de voltar sobre a columna—. Coñecemos retratos con varandas ou mesas que, nas vellas galerías fotográficas, axudaban a ancorar o suxeito, mais o acto do fotógrafo da Terra de Montes consiste en desprazar os obxectos ao lugar dos suxeitos. Así acontece con esa rapariga —vestido de cadros, debaixo do que emerxe unha chombra branca— que, apoiada nun coche americano, terma nas súas mans un costumeiro; así ocorre con esa moza de branco, cun meniño no colo, onde o pano de fondo é unha parede de pedra; así con ese grupo de homes e mulleres e crianzas que posan tras dunha mesa na que existen, novamente, macetas, pequenos vasos de posíbeis licores; así coas mulleres que xorden da follaxe como se fosen imaxes de Rousseau ou Aduaneiro. Esa connotación da que antes falabamos, arránxase, por veces, desde o absurdo. Probabelmente, porque así era a vida naquel tempo difícil.

Mais ese tempo difícil comezara nunha época precedente á da realización, por parte de Vieitez, do esencial do seu traballo fotográfico. E, décadas antes, Ramón Caamaño, na Costa da Morte que o viu nacer, ensaiara con notoria eficacia ese desprazamento dos obxectos do interior ao exterior da súa galería. E afastado do interior do que podía ser o seu estudio —aínda que sen renunciar totalmente a el— co eido como pano de fondo, empregará insistentemente a columna e o eixo basilar que esta constitúe. Apoiadas na columna, as persoas individuais ou as parellas serán as encargadas de manifestaren ese carácter de eixo, de mastro, de sostén do individuo —e do mundo— que a columna manifesta. Os suxeitos fotografados, quer en exteriores, quer en interiores, proclamarán a importancia dese elemento: as mulleres termarán, ás veces cun aceno de inseguridade, outras de agarimo hierático, da maceta situada na parte superior do esteo-maceteiro, que ha servir, noutras ocasións, para que o home apoie lixeiramente nel a súa man esquerda, a rapariga o cóbado, aquela que adiviñamos nai, a súa crianza, a xove acompañada por un xove, a punta dos seus dedos, como se temese luxar o pano —se callar, crivos de Camariñas— no que se apoia o vaso de barro coas flores. É persistente a reiteración que Caamaño mostra na exhibición dun elemento que proclame, de maneira simbólica, a necesidade de todo ser humano de posuir un punto de soporte arquimediano co que poder soste a vida: columnas, cadeiras, mesas, brazos ou respaldos de cadeiras; calquera elemento resulta utilizábel para o fotógrafo muxián á hora de definir, o fulcro imprescindíbel para encarar a vida, para explanar que, na existencia, é capital ter algo ou alguén que sirva de apoio.

Apoio para encarar a vida que é simplemente, se seguimos a Borges, camiño para a morte. A morte, reflectida de maneira oblicua por Virxilio Vieitez, en *Millarada*, 1960 onde se nos sinala que, detrás da nenez, alén da mocidade, a morte fica á

esprita. Outras veces o pasamento móstrase, de maneira directa, en fotografías nas que o propio Vieitez alarga a magnífica tradición galega de representación da morte en contextos populares. Morte representada en toda a súa núez nunha longa ringleira de fotógrafos galegos —Vieitez, Caamaño, Pintos, a relación sería interminábel— que obteñen un rexistro dese momento no que semella se interromperen as cousas: o instante no que a vida xa esvaeceu, mais o defunto aínda non comezou a súa comprida paseata cara ao País dos Mortos. O tempo no que, no cadaleito —que ás veces semella simplemente o leito— o falecido consolida o seu novo status social (de la Cruz, 2007) e tempo, ao cabo, que fornece, como a práctica totalidade da acción fotográfica, a posibilidade de presenciarmos a falsificación e vemos como —perante a imposibilidade de obter a imaxe dunha persoa morta— o fotógrafo opta por colocar unha substituta viva no ataúde e proceder, con naturalidade, á tomada que mesmo abraiará pola súa perfección a nai da falecida (Acuña, 1985), constituíndo unha inmensa lección da cuestión fotográfica que enfronta realidade, verdade e verosimillanza.

Ese carácter de suspensión do tempo queda reflectido na profunda ambigüidade que embrulla o rostro do finado, que podería chegar a ser confundido cun simples durminte se a contorna non fose a propia do retrato *post mortem*: guirlandas, cadaleito, vestidos inequívocos, candeas, crucifixos, flores, estampas relixiosas, brancura inmaculada nos meniños, intransixente loito nos adultos. Ambigüidade que se multiplica se consideramos a proliferación de lugares —do



J. Pintos. *Sen título*, 1905

interior e o exterior do fogar— capaces de acolleren o ataúde e que atinxe un exemplo grandioso na foto de Pacheco na que unha crianza xace, dentro da súa caixa branca, sobre a mesa dun comedor; nos planos posteriores, un maceteiro —de novo o maceiteiro— e un aparador con algunhas botellas dan fe certa de se tratar desta dependencia do fogar. Detrás dese conxunto de fotografías de tema mortuorio intúese a visión tradicional galega, hoxe xa en proceso de desaparecemento, que concibe a morte como algo inevitábel, preciso, moi achegado á vida e, polo tanto, representábel. As lendas tradicionais galegas que fan citación da Santa Compañía ou doutras temáticas colindantes, subliñan ese carácter de camaradaxe entre a vida e a morte antes de que comezase o proceso de extirpación desta última do espazo familiar para inserila na asepsia mas-caradora e vergoñenta do tanatorio. A exhibición da morte tiña, por tanto, no dominio da fotografía, unha correspondencia lóxica coa súa significación social.

Unha fotografía de Joaquín Pintos (Vigo, 1881—Pontevedra, 1967) presenta ese aspecto de mostra e mesmo encenación teatral que o tránsito supuña. Nela, unha muller, de aparencia idosa, fica deitada nun leito que preside un inmenso crucifixo. Ao redor da defunta, sete persoas —delas, cinco mulleres— adoptan posicións rexi-das polo dó, aínda que, ao mesmo tempo, as súas faces e as súas actitudes presaxien unha certa sensación de serenidade. Ao carón do tálamo mortuorio, axoenllado e coas súas mans xuntas, o que suxire a execución dunha pregaria, un crego consti-túese como o elemento principal da cena. Como ocorre con regularidade, algunhas das persoas ollan con decisión a cámara, establecendo o diálogo tantas veces pre-sente entre o fotografado e o fotógrafo-espectador. No mundo tradicional galego a solidariedade entre o sagrado e o profano fai difícil establecer a fronteira entre a morte, a relixión e a festa. A presenza do ex-voto, a procesión, a pulpeira, a campá, o baile, o cadaleito, a oración aos defuntos, probabelmente o encontro sexual, no mesmo espazo físico de ritualidade, mostran a dificultade de deseñar o límite que o avance da contemporaneidade non parece, simbolicamente, capaz de rescindir con claridade, como hoxe proba a aplicación á viatura de rituais protectores que anti-gamente se lle aplicaban ao carro do país.

Esta reconversión do pasado ao presente ou, dito doutra maneira, a pervivencia da ritualidade, móstrase no traballo que Manuel Vilariño leva a cabo no ano 1996 e que terá por significativo título *Orixes*. Nel, o fotógrafo coruñés desenvolverá o asunto de representación do corpo feminino cunha perspectiva dual, como duplici-dade de tempos fusionados no que se sintetizan diferentes perspectivas contrapos-tas: a da muller núa —ou, para sermos precisos, seminúa— enfrontada á vestida; a muller profundamente urbana comparada á rural que é ela mesma, como se se tra-tase do resultado dunha escisión e, ao tempo, dunha síntese. Escisión, porque, entre esas dúas persoas, a cultura e a historia instituíron un tallo pronunciado. Síntese,



M. Vilariño. Serie *Orixes*. 1996

porque os obxectos que colaboran na construción das imaxes fixan unha continuidade, afirman, máis unha vez, ese “todas somos de aldea” e prolongan a liña que conduce desde a lanza ao portátil, pesquisando elementos comúns entre a unha e o outro, procurando o carácter de acta de defunción dunha forma de vida e, ao tempo, a posíbel crónica da súa reconversión. Os corpos de mulleres cidadás, vestindo traxes de chaqueta ou abrigos de peles, terman nas súas cabezas trebellos e artefactos que, secularmente, se asignaron ás súas compañeiras de procedencia agraria. Articulados —coherentemente con ese procedemento derivado do Dous— baixo a forma de dípticos, para así enfatizar esa duplicidade, Vilariño aproveita o seu traballo para redefinir un aspecto que —aínda que en claro proceso de desaparición— contribuiu en grande medida a establecer o perfil estereotipado da muller rural galega até ben entrado o século XX. Referímonos ás cargas na cabeza, esa tradicional maneira de transporte, herdanza —xustamente, ao pé do hórreo— do que certos autores teñen chamado o eterno campesiño neolítico (Alonso del Real, 1969). Algunhas das mulleres de *Orixes* levan na cabeza as mesmas zocas que Ruth Matilda Anderson reflectiu, por volta do ano 1925, en imaxes como *Countryman and woman* (Anderson: 1939). Cabezas portadoras de pesos sobre as que voltará a reincidir, a finais da década dos 50, Jean Dieuzaide (2002) nas fotos de Palas de Rei ou A Toxa. Sobre esas cabezas capturadas por Manuel Vilariño, pertencentes con seguranza a experientes profesionais, aparecen os feixes de madeira para o lume que proceden da fraga, os vimbios ou as canas que haberían de fornecer servizos impagábeis como cordas até xa ben entrado o século pasado e que hoxe son únicamente unha pegada remota. Como se comprenderá, o vocábulo *Orixes*, asignado ao conxunto, tenciona non deixar ningunha fírgoa nen nengún cabo solto á interpretación, xa de por si evidente. *Orixes* establece un amplo percurso que vén desde o Comezo, definindo o que fica de permanente no ser humano unha vez que a cultura se desbota, constituíndo o conxunto unha chamada ao rexistro ancestral. Esa ancestralidade remárcase nos corpos das mulleres con sinais ambiguos, en forma de grosas liñas sobre a pel que suxiren unha lectura aberta: pegadas que deixou o avance entre árbores queimadas, cicatrices dunha loita pasada, pinturas rituais para executar a danza, o sacrificio ou o rito iniciático. En calquera caso, sinais que nos remiten ás orixes, ao pasado tribal e que, ao seren contempladas tan de perto, levan a reflectir na fracción de tribo que fica aínda na contemporaneidade onde a guerra e a dor e a fame e e o delirio restauran ao presente o lobo hobbesiano.

Nas liñas anteriores —fortemente condicionadas pola inexorábel limitación de espazo— tentáronse subliñar algúns perfís presentes no conxunto de autores que, do noso punto de vista, constitúen os eixos basilares da fotografía galega. Nalgúns casos desexouse exemplificar o carácter de ausencia que, latexando na representación, é, xustamente, o encargado de dotar a esta de significado. Noutros, fíxose fincapé na relación existente entre as condicións materiais da contorna e a correspondente aparición de distintas metodoloxías, salientando a pervivencia de obxectos que —tanto no interior como fóra dos estudos fotográficos— polo seu forte carácter connotativo,

estabeleceron, historicamente, eses significados nunha sociedade que só desde hai unhas poucas décadas comeza a se desprender da súa base radicalmente rural e mariñeira. Ao cabo noutros mostrouse como a utilización deses mesmos vestixios seculares serviu para o ingreso da nosa fotografía no delongado espazo da fotografía e a arte contemporáneas.

Bibliografía

- Acuña, X. E. (1985) *Pintos. Unha vida na fotografía. 1881-1967*, Pontevedra: Xunta de Galicia-Deputación Provincial de Pontevedra.
- Alonso del Real, C. (1969) 'Las raíces de Galicia', *Grial*, 24: 166, Vigo: Galaxia.
- Anderson, R. M. (1939) *Pontevedra and La Coruña*, New York: The Hispanic Society of America.
- Cirlot, J.-E. (1985) *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor.
- de la Cruz Lichet, V. (2007) 'Memento mori: Fotografías dos mortos, recordos para os vivos. Galicia e o retrato fotográfico fúnebre', *Adra* 2: 62, Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego.
- Dieuzaide, J. (2002) *La Galice*, Xunta de Galicia: Universidade de Santiago de Compostela.
- Fontcuberta, J. (2000) 'Haigas y meigas. Fotografía de identidad, identidad de la fotografía', *Photovisión* 29: 79-88, Utrera, Sevilla.
- Jeffrey, I. (1999) *La fotografía*, Barcelona: Destino.
- Moholy—Nagy, L. (1997) *La nueva visión*, Buenos Aires: Infinito.
- Murguía, M.I (1982) *Galicia*, Vigo: Xerais.
- Suárez Canal, X.L. (1981) *José Suárez. Galicia. Terra, mar e xentes*, Vigo: Xerais.
- Suárez Canal, X. L. (2000) 'Usos do retrato', en VV.AA. *Virxilio Vieitez. O retrato* (2000) Vigo: Grupo de Investigacións Fotográficas.
- Tagg, J. (2005) *El peso de la representación*, Barcelona: Gustavo Gili