El espejo del coleccionista

> "Hay cosas que no deberían cambiar, cosas que uno debería poder meter en una de esas vitrinas de cristal y dejarlas allí tranquilas. Sé que es imposible, pero es una pena. En fin, eso es lo que pensaba mientras andaba." [1]
>
> *El guardián entre el centeno*. J. D. Salinger

La cita tomada del popular libro de J. D. Salinger es una singular síntesis de esta novela, pero también representa la finalidad figurada de muchas fotografías de pretender parar el tiempo. Capta por un lado el carácter nostálgico de su protagonista, donde se desgrana la pérdida de una inocencia infantil que nunca volverá, e inmediatamente oculta este sentimiento tras el pragmatismo semi depresivo del adolescente que es Holden Caufield, consciente de que las cosas no puedan ser, pese a todo, de otra forma. También la fotografía puede verse como el intento de dejar algunas cosas tal como están, aun sabiendo que lo único que consigue es detenerlas una fracción de tiempo y que éstas continúan después su discurrir de forma inexorable. Es común el carácter nostálgico de la fotografía, su función como sustitución de la pérdida, su resolución como síntesis de situaciones vividas.

Por su peculiaridad como registro, además de otras características que la hermanan con el arte, el cine o el archivo, la fotografía siempre lleva adosada una connotación social; un cierto testimonio visual que transporta a quien la observa hasta el momento histórico cuando fue realizada esa imagen, al tiempo que también se agarra al propio presente en que es de nuevo vista con la mirada y la experiencia actuales, y con los "datos extra fotográficos" que añadimos a su mera presencia. Este presente pretérito o pasado *presentizado* es una peculiaridad que comparte la fotografía –aunque con una menor vivacidad– con el cine, donde el movimiento y, por lo tanto, una mayor sensación de verosimilitud con la realidad surge en cada nuevo visionado.

La incorporación de la fotografía al terreno del arte potenció la visibilidad de la relación entre la vida del autor y su obra, al tiempo que normalizó su indivisibilidad cada vez más patente. La capacidad de la imagen fotográfica de ser registro de cualquier

---

[1] Fragmento tomado de la traducción de Carmen Criado para Alianza Editorial, Madrid, 1978-2001, p.134 (Edición Bolsillo). El texto original es: "Certain things they should stay the way they are. You ought to be able to stick them in one of those big glass cases and just leave them alone. I know that's impossible, but it's too bad anyway. Anyway, I kept thinking about all that while I walked", en J.D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, Little, Brown and Company, New York, 1951, p.158.

situación (bien sea personal, social o histórica), unido a la inmediatez de su proceso y la fidelidad al referente, le han convertido en el medio idóneo para reflejar experiencias personales. Sin embargo, es de sobra conocido el cambio de rumbo espectacular que la fotografía contemporánea (adosada o no al mundo del arte o potenciada o no desde éste) ha experimentado en las últimas décadas, pasando de una clara intencionalidad de registrar la realidad desde el punto de vista de que "aquello existió" o el "yo estuve allí", al actual donde la realidad se construye o se genera con la intención de que *parezca* que eso es así o que *podamos* haber estado allí, en ese lugar recreado virtualmente o teatralizado para la ocasión. El cambio que se deriva de ambos planteamientos no puede pasar desapercibido, pues confirma el fin agónico de la fotografía como prueba testimonial y se adentra en la generación de imágenes plena y conscientemente subjetivas.

Si la obra fotográfica de un autor en cierta forma representa sus vivencias, sus intereses, su ideología, indica su lugar en la sociedad... por más que sus obras no sean específicamente de género autobiográfico, sociales o políticas ¿podremos afirmar lo mismo de un coleccionista que va conformando un conjunto de imágenes agrupadas bajo un concepto o un tema concretos? ¿Qué es lo que le anima a dirigir la colección hacia una dirección y no otra? ¿Puede la función principal de una colección llegar a ser la definición cada vez más precisa y compleja de su compilador? ¿Es una profundización en su interés por el mundo a través de la creación de una capa más, siempre la más reciente, de su reflejo en el espejo?

La colección que ha ido generando Gabino Diego bajo el esclarecedor título *Las mujeres y los niños primero* no parece dejar lugar a dudas. Una observación individualizada de las poco más de 90 imágenes seleccionadas para esta exposición, conformen éstas un recorrido de cariz cronológico, temático o secuencial, confirma como una de las intenciones principales la de entenderse a sí mismo, o esclarecer al menos una parte de la complejidad que cada cual arrastra, a través de las imágenes capturadas por otros y en las que, mayoritariamente, también aparecen otros retratados. Verse reflejado en los demás para conocerse uno mismo; poseer la mirada de los fotógrafos fuera de campo y también las miradas de las personas retratadas en ellas para armar el puzzle sobre la comprensión propia, individual e intransferible. La identidad es, en este caso, ese rompecabezas que se va completando con la ayuda de muchas piezas dispares, cada una de las cuales ocupa un espacio mínimo e imprescindible en el

tablero final. Cabe especificar que esta comprensión de uno mismo no responde a una sustitución de la propia identidad por un conjunto de fragmentos de otras ajenas, sino que complementa aquélla enriquecida por éstos.

Una particularidad de la colección *Las mujeres y los niños primero* es que está gestada por un actor. Es una razón de peso para profundizar en la posibilidad de la alteridad como motivo coleccionista y en la creación ficticia de otros yoes, homónimos que representan otros personajes o el mismo en diferentes situaciones. Es el caso de las fotografías *Gabino con fans de Beatles* (1995) de Robert Freeman, la de *Gabino al estilo Vieitez* (2006) de Keta Vieitez o la realizada por Alberto García Alix *Gabino y panchita* (19xx). No es baladí la presencia del nombre propio del actor en sus títulos, pues indica no sólo que es quien encarga o adquiere la fotografía en algunos casos, y así pues el coleccionista, sino también evidencia la pertenencia del actor al ámbito reconocido del teatro y el cine españoles y su necesidad de entrar y salir de su propia personalidad. Su solo nombre propio parece ser indicador suficiente para relacionarlo con el actor y, en cierta forma, con la imagen pública que proyecta. Aunque también es una oportunidad espléndida para revivir la misma vida del actor cuando era niño, del actor interpretando a otros personajes, del niño queriendo ser actor o del hombre frente al recuerdo de su infancia, cuando sabía que quería o no ser actor, pero seguro que quería convertirse, sin saber muy bien cómo, en un hombre.

Varios conceptos funcionan como motores principales de la colección, las bases sobre las que se articula la comprensión de las imágenes atendiendo a una coherencia temática. Las fotografías de niños representan una parte amplia y decisiva de la colección y se erigen en ejemplos óptimos para la definición de características como la inocencia, la picardía, la ingenuidad, la alegría o cierta tristeza *antigua* que pareciera (sólo pareciera) que no tiene posibilidad de repetirse, siendo como es un sentimiento atemporal y ubicuo. A este respecto, las imágenes de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX evocan un momento histórico difícil, de restricciones y reconstrucciones varias: ciudadanas, nacionales, plurilingüísticas, identitarias... La presencia del blanco y negro acentúa diversos sentimientos, haciendo resaltar la mirada nostálgica por una época asimismo magnificada por la plasticidad de imágenes concretas, ya por siempre estetizadas por el embrujo palpable de la fotografía. En el conjunto de la colección sobrevuela la lejanía de ciertos sentimientos, que se reviven en cada nueva mirada o en cada revisión de la misma imagen. La *escenografía natural* e instantánea que presenta la realidad en las fotografías antiguas, también mostrando un mundo ya en desuso,

desaparecido y magnificado, se agiganta por el uso del blanco y negro que, como ocurre con el cine, ya sólo podrá imitarse en un futuro no muy lejano, nunca más producirse. Sin (excesiva) melancolía, *as time goes by*.

Esos elementos anímicos van apareciendo desgranados a través de imágenes de gran poder comunicativo y calidad artística que recorren casi un siglo de historia de la fotografía, desde los niños mensajeros de Lewis Hine de 1910, hasta la inquietante serenidad de *Holly* (1986) en la fotografía de R. Freeman o la más reciente, los *Labios* integrados en la serie *Orogénesis* de Joan Fontcuberta (2008). Entremedias, circulamos por algunas significativas imágenes de los grandes fotógrafos españoles de los años cincuenta y sesenta, una de las épocas doradas de la fotografía documental en general y de la española en particular. Aquí cabe detenerse para reafirmar esa connotación social que lleva implícita la fotografía, al margen de otras especificaciones, pues estas escenas y, en general la magnitud de la obra en conjunto de fotógrafos como Francesc Català-Roca, Joan Colom, Gabriel Cualladó, Ramón Masats, Xavier Miserachs, Ricard Terré, Virxilio Vieitez, Leopoldo Pomés o Carlos Pérez Siquier, equivale a la revisión de un momento histórico que iría desde la casi inmediata posguerra al aperturismo abanderado por las migraciones turísticas. Unas décadas decisivas para el desarrollo social y cultural del país donde la transformación en sí misma deviene motivo de análisis y urgencia para el registro. Completan esta visión panorámica de la fotografía documental española la presencia de Cristina García Rodero, Isabel Muñoz, Ana Muller o Alberto García Alix, entre otros. Nexos básicos que nos llevan hasta fotógrafos cuya producción se ha potenciado más desde el mundo del arte que desde otras plataformas de difusión, como es el caso de Ana Teresa Ortega, Chema Madoz o Joan Fontcuberta.

Dos imágenes ilustran con claridad la presión que ejerce el mundo adulto en los cuerpos y caras de los niños, obligados por las circunstancias a madurar sin el disfrute previo de su infancia. *Niño*, de L. Pomés (1959) capta el momento en que un niño, cargado con una garrafa sobre su hombro derecho se gira, entre estupefacto y molesto, hacia donde está el fotógrafo. Su pelo perfectamente peinado, la cara y los ojos radiantes... completan la imagen de la obligación y la decencia. La otra fotografía es *Niños inmigrantes tras perder el barco a Venezuela* (1960), de Alberto Martí; la pregunta que surge es tan clara como angustiosa, ¿qué hicieron luego, esos dos niños que se dan a la fotografía como si ésta pudiera sacarles de su situación trágica, tras perder el barco que les llevaría a Venezuela? Dos ejemplos que cuentan las situaciones previa y posterior con la sola presencia de una instantánea.

En el amplio margen histórico abierto por este grupo de fotógrafos se pone en evidencia la máxima del cambio de rumbo de la fotografía contemporánea a nivel global, un recorrido que va desde el registro de la realidad a través de escenas corrientes de la vida de sus protagonistas, a la creación física o virtual, teatralizada in situ o generada digitalmente, de otras realidades más complejas. Es interesante observar esta trayectoria bajo el prisma de un mismo tema, en este caso la representación de la niñez, pues es ciertamente la existencia de éste el que otorga una suerte de coherencia al conjunto, incluyendo algunas, como el globo *Sin título. Serie Piedras* de Chema Madoz, que bien podrían ser interpretadas desde otro punto de vista o agrupadas bajo el argumento de otro tema distinto. Este ejemplo clarifica que el concepto de una colección, la intención del coleccionista de encaminarla hacia una dirección concreta, es una labor que admite interpretaciones diversas, incluso obras que podrían no inscribirse, en un primer momento, dentro de la misma. Por otro lado, la libertad de acción del coleccionista de adquirir cualquier fotografía que considere apropiada, determinará la consistencia de su compilación, la coherencia con la que podrá ser analizada posteriormente. En una fina línea entre la pasión por la adquisición y su fidelidad a un tema o título concreto, el coleccionista mantiene el equilibrio; podría decirse que, también, mantiene el tipo.

Un segundo pilar conceptual lo conforman las fotografías sobre mujeres, algunas de las cuales están realizadas por fotógrafas, que en general potencian su lado más sensual, sin llegar a ser explícito o monotemático, indicando el interés del coleccionista por un tipo de mirada concreta sobre las mujeres y su relación con ellas a lo largo de las diferentes edades del hombre: infancia, adolescencia, madurez y vejez. No es este tema menor, ni mucho menos, en comparación con el anterior. Es, de hecho, el primer concepto de ese título apropiado del famoso dicho “las mujeres y los niños primero”, que es la puesta a prueba histórica del honor masculino, de la caballerosidad y la hombría, frente a los inconvenientes y las desgracias ocasionadas, como bien nos cuenta la historia, mayoritariamente por hombres. Gabino Diego lo toma de ese párrafo seminal del cineasta François Truffaut que determina buena parte de su trayectoria artística, indeleble ya dentro de la historia del cine[2]. El aspecto más destacable de la cita

---

”Yo no muestro nunca gentes que nadan, esquían o bailan, pues no sé ni nadar, ni bailar ni esquiar y no entiendo nada de deportes. Entonces, para elegir a mis personajes y procediendo por eliminación, trabajo con lo que queda: las historias de amor y las historias de niños. Un realizador se puede comparar a un

es que Truffaut, nos dice él, habla de aquello que conoce bien, lo que también es decir que habla de lo que más le interesa: la infancia y el amor de pareja. No caben otros temas o subtemas en su peculiar modo de entender el cine, haciendo valer otra máxima, la de Jean-Luc Godard, de que sólo es posible hablar de aquello que se ha vivido.

En este sentido, *Las mujeres y los niños primero* es la respuesta de Gabino Diego a la intencionalidad de Truffaut, sólo que mientras éste lo convertía en historias filmadas, aquél confecciona una colección entendida como un relato previo al cine. Un actor que es guionista de su propia aventura a partir de las imágenes creadas por otros y en las que él, súbita y esporádicamente, también aparece. Todo gira en torno al hecho fílmico, a la posibilidad de realidad del cine, a su intento de verosimilitud sabiendo como sabemos su generación de mitos y falsedades. También la colección es una respuesta, en cierta forma rebelde, a la imposibilidad de determinados mecanismos, como volver atrás, por ejemplo, para sentir de nuevo, por primera vez, sensaciones ya asimiladas y convertidas en acciones rutinarias. Querer volver a ver una película por vez primera, con los ojos de quien aún no sabe nada.

Las mujeres quedan representadas desde diferentes ángulos. La exuberancia adquiere el nombre de *Adán y Eva, 2003,* (Marcos López), *Danza cubana*, 2001, (Isabel Muñoz), *Abrazo de luz*, 2000, (Flor Garduño), o *Sereny*, 2004, (Tony Catany). La seducción se muestra en fotografías como *Retrato de Elsa*, 1971, (Leopoldo Pomés), *Mujer*, 1948, (Ana Muller) o en la *S/T*, 2001, de Carla Van de Puttelaar, y su metáfora queda palpable en la fotografía de Chema Madoz *Sin Título*, 1985, donde el triángulo de una copa de vino simula el pubis de una mujer situada detrás. Al igual que ocurre con las fotografías representantes de la niñez, las que hacen referencia a las mujeres se acoplan bajo este concepto paraguas para determinar otras visiones. La mujer es vehículo de un recorrido histórico y vital que recoge tanto la maternidad como el exotismo; la tradición religiosa y la necesidad de escapar de lazos socialmente impuestos; la voluntad de aprender y vivir sin la amenaza *democliana* de su género. Esta colección se esfuerza por mostrar la feminidad como el entramado complejo que es, pero sin resolverlo exhaustivamente, pues permanece una visión que es, nadie puede dudarlo, una mirada construida.

En tercer lugar, a modo de fusión de ambas tipologías anteriores, encontramos una serie de imágenes que podríamos definir como retratos de hombres-niño,

---

capitán de un barco a la deriva. Hago mío ese slogan bien conocido: "Las mujeres y los niños primero"." En *El pequeño salvaje* (L'enfant sauvage), 1969.

necesitados de una atención casi maternal, de aspecto cuidadosamente frágil y con tendencia a dejarse llevar por sentimientos básicos. Como emblema de este concepto figura la fotografía de William Claxton *Chet and his French girlfriend*, de 1954; pero también *Lennon with panda*, de R. Freeman (1965) y *Life*, de Jan Saudek (1966). No representa en sí mismo un apartado tan extenso como los dos anteriores, en los que entran y salen fotografías que conectan en ocasiones de forma tangencial con ellos y que muestran otras caras del poliedro interpretativo, pero su intención temática sobrevuela gran parte de la voluntad de esta colección. No creemos aventurarnos en exceso si afirmamos que el talante de Gabino Diego, su manera de relacionarse con el mundo que le rodea, coincide bastante con esta actitud entre diletante y directa, dirigida hacia una meta precisa que igual puede cambiar de lugar o de personajes sin previo aviso y que se acepta como viene.

Cada colección, como en realidad cualquier tema en cualquier ámbito, puede mostrarse siguiendo un recorrido concreto. El recorrido atiende a una narración de la historia, a un tono del discurso, también a un modo de entender aquello que se recorre, es decir, a un posicionamiento ante el reto por venir. Esta muestra opta por un recorrido narrativo donde las sucesivas imágenes crean una suerte de historia nueva, nunca antes vista de esta forma y que recuerda el modo secuencial de un *story-board*. El paso previo para una película, aquí exenta de movimiento, banda sonora o diálogos pero cuyas imágenes sueltas, individuales, generan un modo de entenderlas y de comprender su historia. Los niños de la fotografía *Circ* (1952) de Català-Roca, ya no miran aquello que no sabemos qué es, existente tras la lona de la carpa, sino que observan las piernas desnudas de una mujer que pareciera que surge de una pared vegetal, en la fotografía de Ana Muller. La esencia del montaje cinematográfico transportado al orden secuencial de unas fotografías dispares en su temática y en su momento de realización que quedan "igualadas" por su formato y su presentación. ¿Qué nos indican estas conexiones sino la importancia del recorrido, la subjetividad del orden secuencial de los acontecimientos? ¿Qué nos indican sino un modo de querer ver aquello que sólo se muestra intuido? Esta colección es un relato formándose, escribiéndose en cada nueva adquisición. Quien lo escribe tal vez no sepa adónde le llevará el recorrido, pero sabe muy bien el porqué de lo andado y la dirección tomada. Puro subjetivismo y una dosis generosa de nostalgia.

Álvaro de los Ángeles