

Contemplación de la mirada: la obra fotográfica de Josefina Rodríguez Marxuach

Enrique López Aguilar*

La forma sigue a la función cuando registra insólitamente un excusado.

Edward Weston

Hay quienes creen que indagar lo proporcionado por cualquier diccionario biográfico es el avance para "conocer" a un artista, pero, como se verá al término de las dos líneas que siguen, es aproximación insuficiente que apenas sugiere algo de los secretos de una alquimia. Así, por empezar de alguna manera, se puede proceder al simulacro social de las presentaciones y decir que Josefina Rodríguez Marxuach nació en la ciudad portuaria de San Juan, en Puerto Rico, el 15 de enero de 1955; que estudió en el Colegio del Sagrado Corazón y se obstinó en contrariar la caligrafía puntiguda que allí se enseña; que su voz tiene la tesitura de soprano ligera y un timbre aterciopelado; que en su país obtuvo el grado de Licenciada en Humanidades, título proporcionado por la Universidad de Puerto Rico; que llegó a México, por primera vez, en enero de 1975, y radica en su capital desde 1976, donde realizó los estudios de la Maestría en Estética, en la Universidad Iberoamericana; que el

mismo año de su llegada a México tomó cursos de fotografía en el Club Fotográfico de México, más tarde, en la Universidad Iberoamericana (1986) y en la Escuela Activa de Fotografía (1989–1990); que, actualmente, realiza diversos trabajos para el medio publicitario, además de los que elabora como parte de su obra personal de creación, y que sus fotografías se han empleado para ilustrar varios catálogos, exposiciones en museos así como revistas, portadas de libros y discos.

El diccionario biográfico agregaría que ella pertenece, anímicamente, a ese conjunto de artistas nacidos en los cincuenta, decidido a romper con la idea de la fotografía como registro objetivo de la realidad o como crónica y reportaje, para buscar el abstraccionismo visual a través de la captura de ciertos segmentos del objeto fotografiado o de la creación de "escenografías" (por llamarlas de alguna manera).

Tal vez, el diccionario no sabría decir que su estilo fotográfico busca subvertir la idea tradicional del mundo de los objetos y los cuerpos para encontrar el verdadero sentido de las cosas (si es que lo hay) mediante un trastocamiento (a veces risueño, a veces angustiado) que permite asomarse a la otra realidad, a la oculta, por la reivindicación del juego y el humor, por la trascendente búsqueda de un centro y la irreverencia opuesta a lo solemne; que su obra tiene cuerpo, sexo y discurso de mujer, lo cual la vuelve femenina (no peyorativamente, sino en el más vertiginoso de los sentidos) y feminista (también, en la más propositiva de sus acepciones); que ha elegido instintivamente el color como medio expresivo –aunque no desdeñe las posibilidades abiertas por

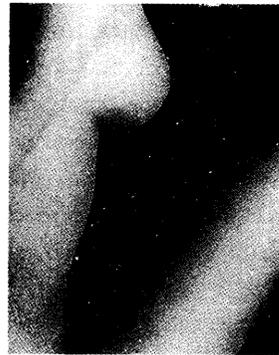
* Área de Literatura UAM–Azcapotzalco.

el blanco y negro— así como los formatos grandes (de 4 por 5 pulgadas), pues considera que estos le permiten una mayor calidad técnica y un mejor control sobre el resultado final de su trabajo; que, para ella, la fotografía no es copia del mundo sino ventana desde la que se muestran su esencia ambigua y su incesante transfiguración, y que la idea poética que tiene de su oficio adquiere forma con la complicidad renovadora del ojo, cuyas extensiones son la cámara, los juegos de luces y sombras, y el cajón de sastre del estudio, características que ubican a Josefina Rodríguez dentro de la corriente conocida como fotografía conceptual o "creada", dentro de la que ha madurado una sólida y refinada propuesta. Tampoco es posible saber si una ficha biográfica diría que a ella no le gusta comunicar sus proyectos ni los avances de la obra en marcha —a ninguna persona, de ninguna manera, bajo ningún pretexto—, pues tiene la firme superstición de que hablar de algo no realizado es la mejor manera de mantenerlo infinitamente en el limbo de las buenas intenciones; además, tiene la idea de que un fotógrafo se comunica a través de las imágenes que realiza, no mediante conversaciones acerca de sus proyectos personales: la obra justifica al artista y no al revés.

Para cerrar la breve ficha biográfica, el diccionario no dudaría en indicar que, hasta la fecha, ha producido las ilustraciones para el libro *La cerámica en la Ciudad de México (1325–1917)* [1997] y el tex-

to visual para el libro de poemas y fotografías llamado *La espada entre los labios*; que fue incluida en la antología *Grandes fotógrafos publicitarios* (1997) y ha realizado siete exposiciones individuales: *No es como usted cree* (Poliforum Cultural Siqueiros, México, 1992), *Zozobra* (Galería 'La Candela', México, 1993), *Viaje redondo* (Museo de Arte e Historia de San Juan, Puerto Rico, 1994), *Los vigilantes* (Foto-septiem-

bre; Poliforum Cultural Siqueiros, México, 1994) y *Mujeres en las ciudades* (Casa de la Cultura de la Delegación Azcapotzalco y Foro Cultural Magdalena Contreras, México, 1994), *Paladios* (Club Santa María, Valle de Bravo, 1996) y *Estratigrafías* (Casa del Lago, México, 1997); y que obtuvo el primer lugar en el Salón Mensual del Club Fotográfico de México, en el mes de julio de 1977; el segundo, en el Encuen-



tro Universitario de Fotografía, en 1994, organizado por la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco; una de las dos menciones honoríficas para fotografía del Premio "Quórum", el mes de noviembre de 1995; y el Premio de Fotografía Profesional de "Expo-diseño 1997", el mes de febrero de 1997.

Como se ha visto, los avatares biográficos registrados por el reducido inevitable de la prosa curricular pueden ofrecer alguna información acerca de las peripecias de una persona, pero no dicen nada acerca de cómo percibe las formas del cosmos ni el temblor de los colores. Tal vez, entonces, un acercamiento distinto podría superar las limitaciones del biografismo sintético; tal vez, sería de utilidad recordar a otros viajeros que han pretendido dejar algún registro de sus experiencias, así sea mediante la invocación de los textos homéricos, especialmente de aquellos que refieren que Odiseo, flamante rey de Itaca y esposo y padre, no tenía muchas ganas de salir de su isla, pero fue requerido por los jefes aqueos para participar en el rescate de Helena —raptada por Paris de la casa de Menelao—; que el héroe fingió una súbita locura para evitar las obligaciones de un pacto que él mismo había promovido con los demás reyes griegos y con Tindáreo, padre de la víctima, para atacar a quien pretendiera a Helena después de casarse; que Palamedes descubrió la estratagema de Odiseo, obligándolo a dejar a Penélope, Telémaco y su querida isla en el mar Egeo; que esto fue

el inicio de un largo viaje dilatado por los diez años de la guerra de Troya más otros diez repartidos entre los obstáculos, curiosidades y aventuras que distrajeron a Odiseo antes de volver a Itaca. Agrega la tradición que, no obstante las buenas intenciones del laertiada de regresar a su isla, el destino se interpuso entre el héroe y el retorno bajo la forma de aventuras y experiencias que tuvieron el nombre del país de los lotófagos, Polifemo, Eolo, Circe, la isla de las Sirenas, Escila y Caribdis, Calipso y Nausícaa... Al final, sin embargo, estuvieron la isla, Penélope, Menelao y la noche en que los esposos se contaron lo ocurrido durante esos veinte años de ausencia.

La figura de Odiseo prefigura a la de otros viajeros que han hecho de sus partidas el inicio de un periplo que concluye (y reinicia) con el origen: el evangélico hijo pródigo, que se pierde para reencontrarse; Marco Polo, quien convirtió en destino lo que era un breve viaje; Leopold Bloom, que en cerca de dieciocho horas recorrió Dublín y la existencia; Josefina Rodríguez Marxuach, quien ha hecho del traste-rramiento otra manera de viajar... Para todos ellos, éste adquiere sentido por la experiencia que modifica al viajero y por el regreso al punto de partida, lugar donde se muestra y confronta el resultado del itinerario. Si Odiseo, en la isla de Circe, añora Itaca, y en Itaca, la tarea de los remos, y si en Venecia el alucinado Marco quería encontrar a Catay al igual que en ésta lo apremiaba el regreso a su ciudad de agua, en Josefina Rodríguez,

fotógrafa, coexisten dos geografías que se buscan, se explican y modifican mutuamente: Puerto Rico y México, dos orígenes y dos destinos, itinerario que transcurre, sin cesar, entre las ciudades de San Juan y la de México y la de México y San Juan.

La manera de contar la experiencia del viaje de Josefina Rodríguez difiere de la de Odiseo porque se enuncia con lentes, cámaras y películas, y se articula con imágenes fotográficas que, desde la transgresión del orden realista de las cosas, busca sumar las miradas del público a la del ojo privilegiado con el que un fotógrafo interpreta y recrea al mundo. En este sentido, el viaje de la autora es personal e introspectivo, aunque recurra al asidero de los objetos, y propone una lectura zozobrante y desgarrada, a veces irónica y amable, de los puer-tos y destinos que se dejan mirar desde las visiones abiertas por cada una de sus obras.

Así como el arte de la fotografía rompe y abre el instante, fingiendo congelarlo, las imágenes de Josefina Rodríguez no presuponen dos puertos estáticos sino mil rumbos cambiantes que van reflejando el ajuste de cuentas de la autora con eso que llamamos "realidad". Para un lector aguzado, la obra de esta fotógrafa es más que un diálogo entre dos destinos (Puerto Rico y México): se trata de una conversación entre ella y el contemplador, entre el papel y la mirada, y es la propuesta de un periplo interminable, de un coloquio que no cesa, del ojo que circula a través de un viaje redondo cuyo fin sólo es un

puerto que origina a otro y cuyo mapa se puede dibujar de la siguiente manera:

Antes del ojo: la embriaguez con la prosa de García Márquez, la inminencia de la revelación en los *adagios* de Brahms, la conceptuosa imaginación y la filigrana milimétrica de Remedios Varo, la recargada afectación de Almodóvar, los prodigios de aire creados por Kathleen Battle, la voluptuosidad levemente decadentista en César Frank, la revelación del trasmundo en la ternura de Cortázar, la gracia del cristal que habita en la música de Mozart, los precisos palacios de la inteligencia en la obra de Borges, el discurso femenino de Ingmar Bergman, la deslumbrante concentración de Kieslowski, el embrujo verbal de la poesía de Jaime Sabines, los mitos y la vida, Puerto Rico y México, la urgencia del mar y la zozobra en tierra, el sentido del humor y la ironía, el clima tropical y la frialdad del bosque, el mundo de las cosas, los vasos copas maniqués, las áridas flores, los tallos sin hojas, la victoria de la noche y la raíz del día, los copos de luz y los reflejos, la película emulsionada y la hoja en blanco: el mundo informe al encuentro de su forma. El lente y el clic se preparan, cargados con historia, con una biografía llena de reminiscencias, con inciertas certidumbres que empujan a erigir una lectura sobre aquello que parece yerto y cotidiano: el universo espera un orden procedente de la mano y la mirada, como si fuera materia insumisa, deshecha; el arte se prepara en el vacío para dar el salto hacia la plenitud (ya Ma-

llarmé afirmaba la perfección de la página en blanco; ya sor Juana, que el arte es una glosa del silencio).

Después del ojo: la cámara fotográfica, las manos y la imaginación que hacen convivir aquellos elementos que parecen dispersos en el mundo para ayudarlos a ordenarse en otro discurso, en un sentido nuevo, distinto al que se les otorga comúnmente. De esa manera, después de la intervención de la autora, no es raro asomarse desde una ventana (una fotografía) y encontrarse con que se hallan juntos un ejemplar de *La guerra y la paz*, las cinco cartas de amor de Mariana Alcoforado, la contraportada de un libro de Alberoni sobre el amor y el enamoramiento, la cuarta de forros de *Bajo el sol jaguar*, de Italo Calvino, y un volumen que abre sus páginas en blanco a la profanación de la mirada. Desde otra ventana se pueden ver los domésticos cajones de una cómoda, los restos desmembrados de una mujer un maniquí una muñeca, signo ominoso de las aspiraciones más oscuras de la misoginia. Desde otra más, cierta mujer engendra la luz en el regazo y espera, sin rostro, el momento la persona el espejo donde forjar su cara. Se suceden paisajes y escenas que dinamizan formas narrativas que piden la colaboración permanente del espectador: el onirismo de la fotógrafa se expone en el díptico cuyo título es una evocación del "Nocturno de la estatua", de Xavier Villaurrutia; el paso del tiempo se descubre en la manera ucrónica en que, como es bien sabido, se pierden las muñecas cuan-

do se atreven a reposar su fatiga –otra vez ellas, tan tristes cosas en su infatigable herrumbre–; unos mentidos adioses más bien son la invitación para seguir a la fotógrafa y saber qué hace cuando se convierte en cazadora de imágenes: la esquina que desdobra la entrevista pierna no es sino otra ventana donde se formulan los guiños de la duda.

En el intervalo de ese parpadeo: una operación mágica muestra que, de un universo de texturas y rugosidades, de formas geométricas y rostros, de cosas cotidianas y objetos culturales, de colores y luces, surge la materia en la que abreva y se contrasta el arte: la página en blanco –el papel fotográfico– se puebla con la inminencia de la imagen (un desnudo femenino deja de ser cualquier cuerpo y se convierte en forma de vida que los biólogos ignoran), la imagen se despliega en el rigor de la sinestesia (las letras no se encuentran en las páginas del libro sino en la transparencia de unas gafas) y se zambulle en las felices aguas de la metonimia (el rostro de un poeta ya es su propia calavera: las dos formas se contagian, son indiscernibles). En esta metáfora contemplativa, la lectura fotográfica cubre de signos a la realidad –a ese animalito triste al que concedemos el estatus de "realidad"–, se convierte en su piedra de toque y el nombre del artificio se ilumina y se puebla con el de su creadora.

Una fotografía es, de alguna manera, contemplar la mirada que la produjo para ofrecernos el mundo de otro modo y, también, pretender que vemos desde los ojos del

демиurgo (al acecho de formas escondidas en el tumulto del universo) porque, después del clic, permanece en el rumor de las pupilas el rostro inusitado de las cosas, indicio de una perplejidad más honda.

Después de merodear a la fotógrafa y haberla entrevisto tras sus obras, después de saberla en viaje desde su isla en el Caribe a una ciudad continental y después de entrever los periplos de una reali-

dad que ingresa por sus ojos, se descifra dentro de ella y vuelve a salir por su mirada bajo la interpretación de un texto fotográfico, una fantasía comprensible es la de querer ingresar al taller del mago para descubrir los secretos de las transformaciones entre el cúmulo de alquitaras, atadores y retortas. Si hay suerte, habrá ranas que son princesas, plomo que es oro, árboles que son brócoli, pero, ¿cómo lo ha-

ce? No habrá respuesta: si el curioso de veras la quisiera, tendría que penetrar en la cabeza del mago, laboratorio donde se entremezclan aquellos elementos que darán origen a nuevos universos: como en el sueño y el olvido, Dionisos irrumperá contra el mundo ordenado de Apolo y, a su vez, los seres apolíneos tratarán de desentrañar el abigarrado mundo onírico y simbólico del transgresor, el (des)orden objetivo será proyección del (des)orden subjetivo y viceversa, la metamorfosis visual del mundo será el resultado de las especulaciones entrañables de la artista, la interpretación esteticista de las cosas prevalecerá sobre la grotesca, el ojo hallará en el fondo de la realidad los matices que la desnudan más certeramente y que los ojos del distraído nunca miran: de pronto, clic: la foto.

Ésta será la previsible inquietud de quien contemple las fotografías de Josefina Rodríguez, pues la existencia de zanahorias de color blanco al acecho de un brochazo de naranja, como buscando su esencia, o de una cabeza de bronce que lee un libro y se continúa en el cuerpo de un sillón y unas piernas femeninas, perturba al espectador por una razón muy simple: lo que él cree que sólo es una cosa, familiar y cotidiana, es la puerta para penetrar en la condición verdadera de lo mirado, lo cual no contradiría algunos fundamentos de su poética visual: para la fundación de un diálogo fecundo entre artista y espectador, ella propone la disponibilidad de la mirada y la capacidad para jugar, la dislocación de ciertos



órdenes para penetrar en el sentido más verdadero de las cosas, la preferencia de la ambigüedad por encima de las certidumbres y el desprejuiciamiento de las imágenes. En el texto con que acompañó uno de sus proyectos, verbalizó las bases de dichas mutaciones y, sintomáticamente, empleó los modos de la ironía y el humor, no exentos de cierto amable cinismo:

Restricciones que se aplicarán, en caso necesario, a los pasajeros de este *Viaje redondo*

1. Para efectos del *Viaje redondo*, la Galería Anfitriona y la Autora se denominarán, a partir de este momento, "La Empresa", y el público asistente, "El Pasaje".

2. En caso de que el boleto se extravíe en la Ciudad de México, deberá reembolsarse en San Juan de Puerto Rico; si se extraviara en San Juan, deberá recuperarse en México.

3. La Empresa no se hace responsable si el Pasaje ingiere lotos en el País de los Lotófagos ni si come alimentos manufacturados por Circe: la ingesta de imágenes *light*, *low fat*, *sugar free*, *chocolate without chocolate*, *cofee without cofee*, *cholesterol free* y otras rarezas por el estilo, pueden ser perniciosas para la salud, metamorfosear la apariencia, desgobernar el gusto, estragar la mirada e impedir la degustación de los raros bocadillos que se han preparado para su regalo. La intención de estos es la de encontrar las

esencias vertiginosas de las cosas detrás de la diversidad de sus formas, no la de ofrecer gato por liebre.

4. Asimismo, La Empresa recomienda al Pasaje un ayuno razonable de imágenes televisivas y lugares comunes antes de iniciar el vuelo.

5. El coctel será servido al finalizar el viaje, no al principio de éste. Desinteresados en el vuelo, abstenerse.

6. La Empresa ruega al Pasaje asegurarse de que pertenezca al Mundo Real y no a una Fotografía, pues en caso contrario deberá demostrar que es una imagen en lugar de una persona, y viceversa. Infringir esta cláusula puede ser motivo del abandono del Pasaje en puntos intermedios del recorrido, salvo previa defenestración de la Empresa en algún lugar semejante.

7. Si el Pasaje desea pernoctar por su cuenta en alguno de los puertos intermedios, puede hacerlo sin responsabilidad para la Empresa. En caso contrario, también.

8. Los prejuicios y la condescendencia serán responsabilidad exclusiva del Pasaje. Por su cuenta correrán los gastos derivados de esos mareos. Sin embargo, la Empresa está dispuesta a ofrecer una aspirina rica en imágenes para ayudar a los espíritus más frágiles. Antes del desmayo, favor de solicitarla al personal que atenderá el vuelo (*cláusula sujeta a confirmación*).

9. Al volar, cada quien deberá utilizar sus propias alas.

10. El aterrizaje será responsabilidad del Pasaje (*con perdón de la cacofonía*).

11. A la hora de pasar la Aduana, es importante que el Pasaje no abandone su equipaje (*idem*), pues todo le será necesario para lo que va a contemplar.

12. No olvidar que la Empresa y el Pasaje viajan juntos.

13. Esta cláusula anula todas las anteriores.

A Josefina Rodríguez no le interesa revelar al público los secretos de su alquimia, pero tiene el comedimiento de mostrarle el resultado de lo que sus ojos miran: la sustancia de lo apenas entrevisto, el temblor de la sugerencia. Sin embargo, como ocurre con toda persona involucrada con la magia, tiene un nombre alternativo que el profano puede descubrir para acceder a la indulgencia del chamán y leer más amistosamente los mapas que ella va creando; ese nombre, que aparece al pie de las fotos a manera de una firma enigmática en el ángulo inferior derecho, que pocas veces se revela y es como un fonético nahual del sacerdote, se formula en su caso con las palabras que componen la palabra (y la invocación) *Finuca*, nombre con el que sus amigos y los espíritus benignos la conocen. Ingresar al mundo de sus fotografías con ese talismán verbal, ayuda a que el viajero encuentre un mar apacible y tenga un próspero viaje.

Las operaciones mágicas de esta fotógrafa se sustentan en la apa-

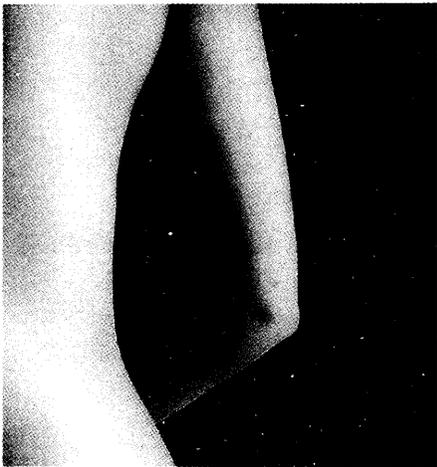
rente simplicidad de un sabio y sensitivo manejo de la cámara, en el ejercicio de un par de ojos adiestrados para recrear originalmente lo que otros apenas vislumbran, en una ejecución elegante y en el alevoso, iluminador (re)ordenamiento de objetos tales como esferas, hormas para zapato, marcos de madera, libros y jaulas; también en el juego con los colores, formas y texturas, que a veces dialogan con algunos autores con los que

encuentra simpatías: Daniel Gil, Robert Mapplethorpe, Edward Weston, Eikoh Hosoe, Skrebneski o Annie Leibovitz; pero, en realidad, son una declaración personal de su imaginación visual: "no es como usted cree". Y, en efecto, no es como uno creía que fueran las cosas, pues cada foto es una puerta desde la que los sentidos usuales del universo se transgreden y potencian: así ocurre con una inofensiva jaula, convertida en el emblema de

la infancia en cautiverio; así, con una manzana que muerde su vacío. Sin embargo, los juegos de la autora son extremadamente serios, como todo juego, pues no pretenden dejar intacto al público sino hacerlo participar en ellos.

Una de esas complicidades es la que permite darle voz a alguno de los objetos que conviven con la autora, prodigio algo tramposo que sólo se justifica por el deseo de entender la magia y sus operaciones fabulosas. Después de explorar someramente el laboratorio y el estudio, aprovechando que en este momento ella no se encuentra cerca para impedir la curiosidad impertinente del profano, después de navegar entre cámaras, dispositivos escenográficos, mesas y pinceles de luz, lámparas y un somero caos que no se entiende cómo quedará reordenado en la precisión de una imagen fotográfica, se oye el rumor de ciertas palabras que comienzan a decirse desde la bolsa de Finuca, hecha de nubes:

"Simplemente ya no puedo más, este peso es demasiado. Soy de buen material y aguanto bastante, pero lo que me ocurre ya es muy desconsiderado. Claro está que debo tomar en cuenta la predilección de Finuca hacia mí, pues mis compañeras en el clóset se la pasan encerradas y yo, en cambio, no sólo conozco México sino algunas fortalezas bañadas de sol y espuma del Caribe y otros lugares lejanos, olorosos a menta e incienso, pero vaya que hay amores que matan y yo necesito un descanso.



"Mi dueña sumerge con frecuencia unos nerviosos largos dedos con puntas blancas en mi interior y siempre busca, con verdadera desesperación, alguno de los objetos que ella misma introdujo y nunca recuerda dónde dejó. Hay llaveros, rollos de película, lápiz de labios, monedero, rímel, disparador, exposímetro, lentes, miles de papeles y una agenda tan cargada como yo, pero ella con la ventaja de que las palabras no pesan. Tengo un olor entre *Anais Anais* y *Clorets* y no me haría daño una escombradita.

"Debo decir que estoy cansada de trotar pero, eso sí, nunca me aburro; es difícil saber qué será capaz de hacer Finuca al día siguiente. Más o menos lo puedo deducir cuando la observo en la mañana al sacar la ropa del clóset pero, a veces, ya lista para salir, decide que lo puesto no va con el color del día y vuelta a empezar. En el coche siempre me voy cayendo, pues le encantó pisar los pedales hasta el fondo, como con todo lo que hace.

"La rapidez de mi dueña se deja ver no sólo en el volante sino también en la delgadez extrema de la billetera que está aquí adentro: siempre gasta todo antes de que le dé tiempo de guardarlo.

"A veces, llegamos acaloradas de la calle, me deja en el piso y oigo cómo levanta la tapa del piano. Entonces se convierte en Zerlina y yo, en un frustrado Masseto. En lo que a canto se refiere, debo decir que Mozart es lo que mejor le sienta. He notado que sus uñas son más cortas últimamen-



te y eso se debe a que ha retomado su afición por el piano. Sospecho que se trae un amorío con Chopin que empieza a volverse serio.

"Cierta música la trastorna y, por supuesto, todo repercute en mi peso. Finuca está irremediablemente instalada en el *adagio*: con algunos se vuelve suave y melancólica, lo cual hace que sus manos sean benévolas conmigo, pero hay otros que despiertan su ironía (que siempre está a flor de piel) y entonces vienen los espadaños verbales o la aparente indiferencia. Hasta llega a simular que olvida que existo pero, por supuesto, le soy indispensable.

"Recuerdo un libro que cambió no sólo a Finuca sino a mi propia fisonomía: *Rayuela* es una obra que pesa, ¡vaya que pesa!, y esto tuvo sus repercusiones. Aun después de que lo terminé y lo sacó de aquí, su forma se sentía y ya no volví a ser la misma. Algunos otros, como *Alexis*, me han pesado mucho a pesar de ser delgados. Todavía no encuentro la respuesta científica al fenómeno de que, a veces, las palabras sí pesen.

"En algunas ocasiones sirvo de escudo entre ella y el resto del mundo. Me usa sabiamente para interponerme, pues le molesta el contacto físico en general. Aunque no es tímida, es distante, guarda mucho las distancias, y debo decir con orgullo que muy pocas personas la conocen como yo. Sólo hay un lugar al cual nunca me lleva: es un cuarto oscuro donde mi dueña parece olvidarse del tiempo y cuyos secretos aún no conozco.

"Lo que más me sorprende es la ligereza con la que me pasea por el mundo: soporto el peso de casi una tonelada y pareciera que lleva sobre su hombro izquierdo un saco de nubes, pero la gente nunca sabe lo que va cargando."

La exigencia del humor que, a su vez, pide inteligencia, es insoslayable en la obra que Finuca realiza: hay pocos autorretratos, pero así como en las fotografías donde no parece haber "confesiones líricas" se encuentran temas y figuras donde ella se retrata de otro modo y traduce sus obsesiones personales, cada serie de fotos muestra cómo ella, la hechicera, emerge de su mundo de lentes luces películas químicos encuadres para metamorfosear el mundo ante nuestros ojos. En este sentido, el rostro de la autora no sólo es alfa y omega del conjunto, sino que sus fotografías obligan al espectador a dar varios pasos para intentar alcanzar sus huellas: si "Rebelación" –con todo y el juego ortográfico que une los umbrales de la *revelación* con el de la *rebelión*– funde asperezas y blanduras en la desnudez de un cuerpo que sólo se mira, pero no se toca, y es, simultáneamente, ilegibilidad y contundencia, aceptación y rechazo; si "Mayeuta" permite mirar a la paridora de sí misma –sea la niña que engendrará a la adulta o la mujer que dobla sus orígenes–, ocurre que, cuando se cree estar cerca del secreto, la última cara de esta niña de los sortilegios se va desvaneciendo en cada elemento: un sombrero vestido collar la hoja de papel...

y la disolución del rostro, lo que lleva a la sospecha renovada de que será necesario perseverar en ese mundo hecho de alusiones: cierta esquina, en la que se sumerge el vuelo de un vestido y de la que se asoma una pierna, es la despedida bienhumorada de la artista, quien parece estarse yendo a otro lugar para proseguir con sus juegos imaginistas a través de un gesto que es, a la vez, invitación para seguirla y anuncio de un viaje que ella realizará sola, en la intimidad del laboratorio.

Acercarse a "Mujer, ciudad, fotógrafa", uno de los pocos escritos en los que la artista ha querido dejar constancia acerca de su propio trabajo, es, por cierto, una manera de seguirla. En esa brevísima página, ella dice:

Las ciudades visibles, externas, son cajas de Pandora donde nacen infinitud de rostros femeninos, todos los rostros y ninguno. El mito griego dice que los bienes y males que surgieron de la caja de Pandora se extendieron por el mundo en forma de escritura, la cual se vistió, muchas veces, con figura de mujer: Eloísa (la mujer–pasión), Juana de Arco (la virago), Emma Bovary (la mujer–obsesión), Ana Karenina (la mujer–encuentro), Nora (la mujer–ruptura), Justine (la mujer–enigma), la Maga (la mujer–cronopio), Sierva María de Todos los Santos (la mujer–luz), por mencionar sólo a algunas de ellas.

Las ciudades invisibles, en cambio, son las interiores, las propias, los laberintos ocultos y sin nombre que

se parecen a las ciudades reales, cuyos nombres sí aparecen en los mapas. Es por esto que el paisaje interno suele ser un reflejo del externo y viceversa.

El artista debe ser un viajero, en el sentido más amplio de la palabra, que invite al espectador a un viaje cuyo fin sólo es un puerto que origina otro viaje con nuevos puertos. Muchas veces se alimenta de las ciudades visibles pero, al pasar por su íntima mirada, las transforma en paisajes áridos, aunque sean bosques tropicales, o en motivo de profundo gozo, aunque sean paisajes desolados. En todos los casos, la metamorfosis del mundo también busca la transformación interior del público: una reflexión especular.

El oficio fotográfico es el de la transgresión, ya que el fotógrafo reinterpreta y reordena la realidad, mostrando el sentido oculto, perturbador y, a veces, novedoso de las cosas. Desde la cámara oscura (caja de Pandora), transforma lo que ve (las ciudades visibles) con su mirada (las ciudades invisibles). Su gran reto es, con la voz de su mirada, lograr la re-creación del mundo.

Para entender las perplejidades convocadas por una obra fotográfica que no busca traducir en imágenes literales al mundo observado, debe recordarse que el retrato y la plástica modernos nacieron como la necesidad burguesa de expresarse figurativamente a través de la pintura, lo cual ocurrió alrededor del *Trecento* y *Quattrocento*, consecuencia de la afirmación de

un nuevo grupo social en Europa, con una ideología y un estilo de vida innovadores que provocaron el paso de la Edad Media al Renacimiento. No pueden dejar de asociarse a este momento artístico las ideas individualistas de la vida ni las imágenes recurrentes sobre el mérito y el talento personales para transformar lo que antes parecía inamovible, ya que, durante la Edad Media, el ecumenismo religioso reducía al individuo a una parte del plan divino, donde la salvación ocurría colectiva, no individualmente.

Un grupo que se instalaba de manera pragmática en el mundo para transformarlo, sólo podía aspirar a lo que ahora llamaríamos una visión "realista" de la vida, cuya expresión visual se denomina "figurativismo": el yo inflado de un burgués triunfante deseaba ser trasladado a la pintura por dos razones: para perpetuarse frente a los otros de manera inconfundible e individualista, y para mostrar su éxito social. Desde 1300 hasta el siglo XIX, la obra pictórica fue evolucionando en verosimilitud y en el acercamiento de la imagen objetiva del mundo a la imagen estética del lienzo, con lo que se acentuaron los experimentos de luz, color, volumen, dramatismo psicológico o la franca sugerencia de una personalidad.

El siglo XIX vio surgir el daguerrotipo, la fotografía y el cine, evidente competencia para la pintura y la literatura, artes que se encontraban instaladas en el fenómeno realista. No debería verse como accidental el hecho de que, pre-

cisamente en ese siglo, aparecieran invenciones mecánicas para reproducir la realidad. La tecnología y la filosofía habían potenciado la fe en la ciencia: imposible dejar de entender el nacimiento de la fotografía como una especie de acto positivo, pues más allá de la pintura realista, la fotografía pudo capturar la expresión exacta (por lo menos, eso se pensaba en tal momento) de los personajes fotografiados. Ahora contamos con reproducciones de daguerrotipos que nos permiten saber "cómo eran" Baudelaire, Poe, Chopin, Marx, Darwin... tal vez, todavía no se pensaba que la manera como el fotógrafo elige un segmento del rostro, cierta luz, esa expresión, para producir algo tan creativo como la mirada del pintor, implicaba una interpretación y una selección de la realidad, por más fidedigna o copiada que pareciera a través de un instrumento mecánico.

La fotografía fue una invención burguesa, necesaria para, en un primer momento, perfeccionar las urgencias de mirarse en un espejo riguroso y de ser mirados con exactitud sin las aparentes desviaciones de la interpretación pictórica: salvo los mejores retratos del siglo pasado, en los que se puede adivinar una tentativa simbólica, muchos de los que se hicieron sólo eran una mala copia costumbrista de una persona posando: eso no es un problema de la fotografía sino del fotógrafo o, tal vez, de las premuras vanidosas del modelo. El problema es que esa idea de la fotografía prosigue en aquellas personas que conciben a la cámara

como un juguete visual o como un artefacto que permite legitimar la primera sonrisa del bebé, la fiesta de quince años o cierto inolvidable día en la playa, y no como un ojo selectivo.

La historia de la humanidad, sobre todo la de los avances tecnológicos y el progreso, ha marchado exponencialmente desde la Revolución Industrial: el hombre ha parecido avanzar más rápido desde 1750 hasta 1998 que desde la pre-

historia hasta 1749. No es desmesurado, por tanto, decir lo mismo de la fotografía. La idea común que se tiene de la obra visual sigue siendo figurativa y realista, por lo que a ciertos sectores del público le parece difícil creer que la fotografía también retrate la ambigüedad del mundo y sus incertidumbres. Es cierto que nació fuertemente unida a la convicción de que captura a la realidad, de manera fidedigna y sin distorsiones, pero el mismo si-

glo XIX que prohijó a la fotografía también inauguró, casi simultáneamente, la duda acerca de si lo mirado y tocado es de veras real, como pretendía Tomás, el apóstol. Así, de la misma manera en que la pintura tardó seis siglos –desde Giotto hasta Paul Klee– en incluir al abstraccionismo dentro de su repertorio expresivo, la amplitud y diversidad con que ahora se maneja la cámara ha avanzado de manera fulgurante en ciento cincuenta años, tanto en lo técnico como en lo conceptual.

Sí: el acto fotográfico es algo más que tomar, con una *instamatic*, la inmortal sonrisa de la novia, pero no ha dejado de pensarse que el deber de una foto es documentar el carácter unívoco del universo pues, ya se sabe, una cámara es una cámara, algo mecánico, basta un clic, después el servicio de revelado en una hora y ahí tienes la impresión irrefutable: éste que ves es un filete y yo me lo comí, y ése de ahí es el tío Osvaldo, antes de congestionarse... Paradójicamente, se habla de fotografía "creada" para designar a una de las corrientes fotográficas (con escenografía impecable, equipo de estudio y toda condición bajo control, dizque), como si no se hubiera creado también, aunque de manera ingenua y azarosa, la toma del filete y la tarascada del pobre de Osvaldo antes de engullir la rebanada fatal. La comodidad de algunos no lo quiere aceptar, pero la fotografía captura al mundo, con sus distorsiones y perplejidades, gracias a la intervención creativa de un ojo que selecciona un enfoque de las



cosas desde el encuadre: eso es lo que aparecerá impreso en el papel fotográfico.

Para decirlo como Finuca:

"¿De qué sirve hablar de fotografía *manipulada* para contrastarla con la *realista* o *documental* si toda selección ya manipula, de alguna forma, a la realidad? ¿es más fidedigno el artista que acumula y ordena frutas, carne, tenedores y dulces sobre una mesa y determina la iluminación para pintar (fotografiar) una imparcial naturaleza muerta, que el artista que reúne escenográficamente elementos dispersos de la realidad para crear una imagen 'imposible' en el mundo? ¿no mienten los dos –si hemos de hablar de 'mentiras'– al crear artificialmente las condiciones de un paisaje que no siempre es posible en el mundo? ¿no dice la verdad el artista que, subjetivamente, elige el segmento de una totalidad para ofrecerla al espectador como testimonio absoluto e irrefutable de un momento de la historia real? En este sentido, la fotografía de crónica o reportaje, la que hace clic en la vorágine misma de la vida para ofrecer la impresión indudable de un instante, con personajes, situaciones o ambientes indudables, no logra la supuesta objetividad que pretende, pues deja afuera al resto del contexto, a todo lo otro que matizaría el carácter 'testimonial' de la instantánea hiperrealista: lo que no se ve en la impresión y que, tal vez, contradiría el mensaje buscado por el autor. También ocurre que la foto de reportaje puede llegar a parecer fabricada o amañada, pues la realidad suele ser más extraña y caprichosa que el ar-

te. El gesto común de una persona puede llegar a parecer ridículo a través del enfoque elegido por el fotógrafo, sin que éste haya pretendido, necesariamente, dicho énfasis irónico o satírico. ¿A qué atribuir ese matiz crítico obtenido 'accidentalmente' en una fotografía? ¿Al gesto cotidiano del personaje o a la selección del momento, de la toma, del encuadre, del personaje y de un punto de vista? En todo caso, esto es algo tan *manipulado* como lo ofrecido por la que llaman fotografía 'creada'.

"En este tiempo lleno de dudas acerca de lo que es real y objetivo, en el que resulta tendencioso y parcial hablar de la manipulación 'evidente' de una imagen visual frente a la menos aparente que ejecuta la crónica (no obstante imprimir la foto con todo y el marco del negativo, para que se vea que no se le metió mano a la obra), no debemos olvidar la pachorra pueril con la que los sobresaltados conservadores vieron en las vanguardias y el abstraccionismo de principios del siglo XX un atentado contra el 'buen gusto', contra lo que ellos creían que debía ser el 'reconocimiento' del mundo en la obra de arte y otras intolerancias por el estilo. A fin de cuentas, no debemos olvidar que todo lo relacionado con el arte se vuelve artificioso y que, desde el momento en que el ser humano comienza a interponer su conciencia como filtro para interpretar a la naturaleza, ésta pierde naturalidad, aunque ese filtro se llame cámara fotográfica. Lo importante es que, independientemente de las técnicas empleadas y el tipo de acercamiento del fo-

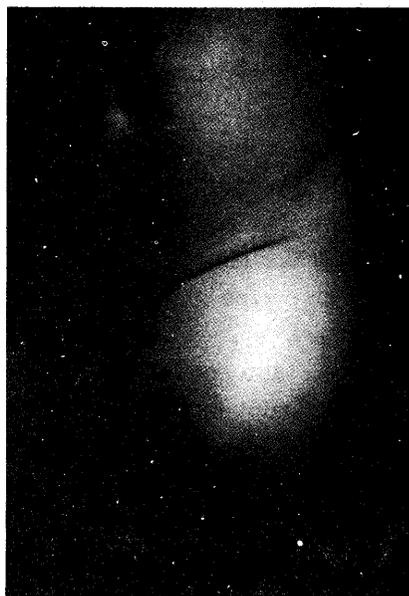
tógrafo a la realidad, el resultado final –la impresión fotográfica o su formato en *multimedia*– le sirva al espectador para acercarse al mundo de otra manera y comprenderlo más hondamente."

Finuca se describe a sí misma como "una rata de estudio", pues pasa mucho tiempo trabajando en su laboratorio para resolver las ideas y problemas que éstas le suscitan, por lo que hace muy pocas salidas a la calle para tomar fotos; cuando sale, los espacios están perfectamente seleccionados y cada elemento de la toma (personajes, atmósfera, escenografía) parece ordenado como si se hubiera realizado en un estudio: el diseño al que ella aspira para lograr cada fotografía no deja de reflejarse en el espejo de una voluntad de control sobre las circunstancias azarosas del mundo. Tal vez, aquí tenga fundamento una de las razones por las que esta autora haya optado por la vertiente de la fotografía "creada", por lo menos en la primera etapa de su producción artística, pues así aprovecha ambiguamente el carácter "objetivo" de la cámara y los designios de un orden demiúrgico, lo cual no deja de ser una paradoja: a ella le gusta crear universos donde cada cosa aspira a producir un sentido y a tener un lugar, pero en el que el ojo privilegiado de la cámara documente, de manera simultánea, el otro lado de la realidad, el oscuro y apenas entrevisto, cuya condición insospechada da fundamento a la zozobra: mirar para ese lado deja ver que las metafóricas naves existenciales y del

universo pueden perder el rumbo y quedar a la deriva, como *un coupe de dés que jamais n'abolira l'hasard*, logrando que el ánimo se acongoje, desasosegado por el riesgo que lo amenaza o el mal que ya padece, pues la fragilidad de las cosas deja expuesto al ser humano hasta el punto de ponerlo en el riesgo inminente de perder aquello que creía logrado.

La zozobra, que esta fotógrafa sabe describir con originalidad y el cuidado perfeccionista con que prepara cada material, atraviesa un gran número de temas: el ámbito dudoso de los objetos cotidianos, el humor matizado por la ironía y la inteligencia, el arte, el cosmos femenino, el cuerpo y las muy oblicuas reflexiones intimistas (pues ella nunca accede al facilismo de la confesión). El tono casual y poco deliberado de sus composiciones logra un efecto persuasivo en el contemplador, quien se topa con un viaje que pasa de las referencias objetivas y figurativas a imágenes cada vez más abstractas, que parecen anunciar los futuros caminos de la artista, lo cual contradice la impresión de que la fotografía "creada" conduzca necesariamente a un amplio figurativismo; en el caso de Finuca, esta manera parece llevarla, más bien, al abstraccionismo visual a través de la selección de fragmentos arquitectónicos y de la abigarrada ambigüedad del cuerpo humano o de las imágenes de maniqués.

Para quienes hayan seguido la trayectoria de la autora, desde *No es como usted cree* hasta *Viaje redondo* y *Mujeres en las ciudades*, los



más recientes caminos seguidos por ella presentan varias peculiaridades: la primera es que, después de un silencio que se dilató durante casi dos años, desde septiembre de 1994, las fotografías que integraron al conjunto *Paladios* y, después, al de *Estratigrafías*, resultan ser el producto de un cambio estilístico que ha redundado en una mayor profundidad conceptual y en el abandono de ciertos juegos y bromas que antes permeaban el trabajo de la artista; la segunda es que la obra, abandonando parcialmente el mundo de las cosas y el trastocamiento bienhumorado del mundo, ha ganado en intimismo y gravedad, avanzando más abiertamente hacia el trabajo con el cuerpo humano, especialmente a través del desnudo femenino; la tercera es que, sin romper completamente con los tonos ni con las ideas de su obra precedente, Finuca ha enlazado las exigencias formales y expresivas de su primera propuesta con la búsqueda de nuevas técnicas, lo que ha significado el momentáneo abandono del color y de la plata sobre gelatina para arribar a los ambiguos misterios del *paladio*.

(El proceso de impresión en platino/paladio fue patentado en Inglaterra por William Willis en 1873, aunque no se difundió comercialmente sino hasta 1879, habiendo pasado por varias modificaciones durante ese lapso para volverlo más accesible y práctico. En un principio, se fabricaron papeles para la impresión comercial en platino, hasta que el precio de éste los hizo inaccesibles; por tal cau-

sa, en 1916 se introdujeron en el mercado los papeles del paladio, mas, por desgracia, su fabricación también resultó incosteable: en 1939 dejó de producirse. Tanto por el alto costo de los materiales utilizados como por lo laborioso del proceso, éste no es muy empleado en nuestros días, sin embargo, alguna vez fue la técnica predilecta de Alfred Stieglitz, Edward Steichen o Alvin L. Couburn; en México, Edward Weston y Tina Modotti fueron los primeros en exhibir imágenes en platino y paladio, en 1924, en el Palacio de Minería; y, en la actualidad, nuevos maestros como Irving Penn, Richard Avedon y George Tice han dado nueva vida a la práctica de dicha impresión.

Desde su descubrimiento hasta la fecha, el platino ha sido considerado el más fino y hermoso de los procesos de impresión, pues la imagen adquiere la textura y superficie del papel utilizado, ya que éste debe sensibilizarse directamente en vez de emulsionarse o recubrirse con algún tipo de gelatina. La escala tonal que es capaz de ofrecer resulta extraordinariamente amplia, permitiendo una separación de tonos imposible de lograr por cualquier otro medio. Tanto el paladio como el platino son químicamente inherentes, por lo que la imagen producida con estos metales es la que más persiste de todas las impresiones fotográficas; como el proceso de impresión se realiza mediante contacto y no se puede imprimir una imagen de mayor formato que su negativo, es necesario preparar especialmente el papel, seleccionarlo y

distribuir las soluciones sensibles y reveladoras sobre el mismo... todo esto contribuye a la belleza del resultado final e incluso le da un carácter único a cada impresión, pues resulta prácticamente imposible hablar de copias idénticas.)

Si quisiera buscarse un símil para entender lo que ocurrió durante los dos años silenciosos (¿convenirá decir "ciegos" y "oscuros"?) que precedieron a *Paladios*, bien en el que el salto artístico de la autora fue cualitativo, tanto en términos de concepción como de temas y soluciones técnicas, el resultado puede equiparse con los alcances de la poesía, en literatura, o del cuarteto de cuerdas, en música; para ser más preciso, debería decir que, mejor aún, se trató de un proyecto completamente lírico concebido bajo la estructura del *adagio*.

Bajo lo escueto de la palabra *paladios*, que aludió sencilla y directamente a la técnica empleada por ella para materializar su trabajo fotográfico producido después de septiembre de 1996, Josefina Rodríguez pareció alejarse de cualquier título que pudiera encauzar la lectura del público. En todo caso, sólo dejó establecidas algunas señales al nombrar las tres series que integraron al conjunto: "Tendederos", "Libro abierto" y "Fragmentos de un cuerpo". La primera serie fue un enlace entre los viejos trabajos de Finuca con los más recientes, el visible puente que explicó la persistencia y el abandono de rutinas y obsesiones, así como el vislumbramiento de caminos nuevos: en ella, el juego siguió siendo una de las modalidades más suge-

rentes de su autora; la segunda, propuso planos muy complejos en la concepción y manufactura de las imágenes: por lo mismo, regaló una de las secuencias conceptualmente más densas y profundas de la colección, no exenta de honduras poéticas; en la tercera, la fotografía dio rienda suelta al lirismo a través de acercamientos y entrevisiones de un cuerpo femenino, lirismo en el que la ligereza no dejó de mostrar sus lados más graves. Cada una de las series fue definida aforísticamente por su autora mediante quince aproximaciones, con lo que dejó al espectador en la necesidad de entender y completar lo que sus palabras apenas sugerían y las imágenes obligaban a leer de otra manera:

Tendederos: puentes que sostienen al mundo o lo dejan caer, sostén o despeñadero;

venas en las que late la vida o deja de latir;

frágiles como la vida que pende de un hilo, como la barrera entre el sueño y la realidad;

tensos, con esa tensión que antecede a la ruptura o al derrumbe;

firmes, fuertes, tan afianzados como el miedo o la costumbre;

flojos, endebles, como la certeza de la existencia o del amor.

Libro: creación, ya que la palabra nombra lo innombrable y, así, lo crea;

hoja en blanco donde el hombre debe escribir su propia historia y, a su vez, los otros lo escriben a él;

memoria, testimonio de lo que somos y de lo que no podemos ser;

arte, revelación y conciencia del mundo y de los hombres;

pasaje hacia adentro, hacia el viaje que no tiene otro fin que no sea un nuevo viaje. Nunca conocemos al todo sino a través de sus partes; un cuerpo nunca es conocido en su unidad más que de la mano del amor.

Conocer al otro es, a su vez, ventana hacia nosotros mismos y hacia el mundo.

La mirada que se acerca hasta perder el foco es la única que, en realidad, es capaz de conocer el todo.

Los amores comienzan de una manera fetichista, deificando partes del otro, y acaban de la misma manera, odiando alguna de esas partes.

Si el arte, a su manera, siempre ha tenido la tentación de ingresar a la realidad como si ésta no fuera algo simple, la fotografía, con su capacidad de cristalizar en una imagen y con una sola ojeada los diversos temperamentos de las cosas, revela que el ejercicio de mirar no se resuelve con sólo pasar la vista sobre la superficie de lo que nos rodea, sino que su apuesta se compromete con ese desnudamiento paulatino por el que el ojo y la cámara van despojando al mundo de sus vestiduras y de sus graduales máscaras.

Como en el lento *striptease* con el que la mítica Istar se fue quitando la ropa para poder atravesar cada puerta del mundo de los muertos, las cuatro series que compusieron las *Estratigrafías* (Finuca agregó una, con tres fotos a color, a las que ya habían integrado la exposición de *Paladios*) no sólo se caracterizaron por el intimismo de las tomas y el predominio de la técnica del paladio, sino que los muchos planos que habitaron en cada obra

pidieron al espectador que se acercara a mirar las fotos con más cuidado, que observara sus vetas e historias superpuestas, que pasara del primer nivel de la imagen a los más profundos y que permitiera la resonancia de esas imaginaciones visuales dentro de este áspero mundo al que creemos *real*. Casi platónicamente, la autora también fue pidiendo que el ojo se despojara de las apariencias para poder penetrar al mundo de las esencias, donde, tal vez, aguarden el vacío, el negro o la blancura, centros de un mandala desde el que es posible regresar a la superficie de la imagen como quien regresa de un viaje al fondo de las aguas o del mundo de los muertos.

La superposición de niveles de realidad dentro de las imágenes fotográficas de Josefina Rodríguez tiene la gracia de restituir al espectador a la mirada más pura, a la que percibe al mundo desde el primer contacto en el que apenas se sospechan las capas de tierra que acechan debajo de un paisaje, a la sucesión de músculos y tejidos que se esconden bajo los misterios de la piel, a la muerte escondida tras las certidumbres de una sonrisa... después de un intimista viaje que empieza por los ojos y termina por comprometer a los demás sentidos.

Si algo confirma su obra es la certidumbre de que no hay certezas, de que no se busca el agrado con fotografías "decorativas", de que el magma incierto y voraginoso del mundo también se entiende mediante la aproximación fotográfica y de que el público puede comple-

tar el desvelamiento de esa fisura que se abre tras el temblor inasible de una imagen: la vida, el arte.

Tal vez, el mágico secreto de Josefina Rodríguez radique en la potencia de voz que tiene su mirada y en que obliga a modificar los ojos con los que la gente dice observar al mundo. Tal vez, después de no entender cómo lo hace (pues la magia suele ser inaccesible), se entienda este misterio que ella propone, uno de los que verdaderamente le interesan: la forma es el umbral de las esencias ■



