

VII Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2013.

Sectores populares y bienes simbólicos: un análisis de Fotos, de Rodolfo Walsh.

Ballón Patti, Celina Fernanda.

Cita:

Ballón Patti, Celina Fernanda (2013). *Sectores populares y bienes simbólicos: un análisis de Fotos, de Rodolfo Walsh*. VII Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-076/95>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/esgz/uoy>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Instituto de Investigaciones Gino Germani
VII Jornadas de Jóvenes Investigadores
6, 7 y 8 de noviembre de 2013

Nombre y Apellido: Celina Fernanda Ballón Patti

Afiliación institucional: U.B.A.

Correo electrónico: celinaballon@yahoo.com.ar

Eje problemático propuesto: Eje 4: Producciones, Consumos y Políticas estético-culturales.
Nuevas tecnologías.

Título de la ponencia: “Sectores populares y bienes simbólicos: un análisis de *Fotos*, de Rodolfo Walsh”

Resumen

Nuestro trabajo se propone analizar el cuento *Fotos*, de Rodolfo Walsh, a fin de establecer el modo en que el texto da cuenta de una de las problemáticas dominantes del período: la relación entre los sectores populares y los bienes simbólicos. A fin de indagar el estatuto de la fotografía como arte, contrastaremos las ideas desarrolladas por Benedetto Croce en su ensayo “La intuición y el arte” con el ensayo “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”, de Walter Benjamin, en tanto consideramos que son dos perspectivas fundamentales para entender el planteo del problema que realiza el cuento, así como su toma de posición. Tendremos asimismo en cuenta las consideraciones presentes en “La fotografía: un arte intermedio”, de Pierre Bourdieu, a fin de establecer las consecuencias que tiene – para aquellos que optan por practicarla y para la práctica misma - la ubicación de esta disciplina dentro del campo artístico. Finalmente indagaremos la concepción sacrificial del arte que permea el texto e intentaremos ponerlo en relación con otro cuento fundamental en la producción walshiana: *Nota al pie*

Palabras clave: fotografía – arte intermedio – sectores populares - Walsh

“Fotos”: acerca del campo artístico y los sectores populares

Fotos cuenta – entre otras cosas – la relación que dos jóvenes provenientes de distintos sectores sociales establecen con el campo artístico. El primero de ellos, Mauricio, proviene de la pequeña burguesía, sólo ha cursado la escuela primaria y elige dedicarse a la fotografía. El segundo es hijo de un hacendado que fue senador en la década del '30, cursa la carrera de abogacía y escribe versos. En la elección que cada uno de ellos hace ya se expresa la estructura del campo intelectual argentino. Jacinto Tolosa recibe el consejo de dedicarse a la literatura de uno de sus profesores del colegio secundario:

- Sobresaliente, Tolosa. ¿Qué piensa seguir?

-Abogacía, señor.

- Política, ¿eh? No olvide las musas. Nuestros grandes políticos llevaban un tintero en el chaleco. (WALSH: 2005: 26)

El profesor le señala a Tolosa que, debido a su pertenencia de clase y a sus logros académicos, está habilitado para continuar una tradición que para el momento ya era arcaica: la de los gentleman escritores, oligarcas que se dedicaban a la política y eran amateurs de la literatura. Los escritores argentinos ya habían comenzado su proceso de profesionalización en el 900, y ya se comenzaba a considerar insuficiente el título de médico o abogado para acceder a la vida intelectual y cultural: era necesario validarse como escritor. El medio literario comienza a distinguirse del conjunto de “la buena sociedad” Surgen así nuevas formas de sociabilidad, nuevas polémicas sobre la legitimidad cultural – Ricardo Rojas señala en *Historia de la Literatura Argentina* que la actividad literaria se ha emancipado como función distinta de la política, nuevas instancias de consagración y cooptación – tales como la prensa, en especial el diario *La Nación* - , sin que por eso caducaran los rasgos de la sociedad tradicional, en la que las relaciones familiares resultaban determinantes. En un pueblo de provincia como el que se describe en *Fotos*, éstas resultaban imprescindibles, ya que el surgimiento del campo literario se limitaba a Buenos Aires. Jacinto aún en un mismo festejo la obtención de su título de abogado y la publicación de su libro de poemas, mientras su padre hace planes para el futuro cercano: “En dos años te puedo sacar diputado provincial”.

Mauricio Irigorri es la otra cara de la moneda. Hijo de un pequeño burgués enriquecido, desde niño ha sido rebelde. Sólo logra cursar un par de meses en el colegio secundario antes de ser expulsado, y luego de perder su trabajo en el periódico local debido a una errata intencional

en la que satiriza a Perón, comienza a vagar por los pueblos. Cuando regresa al pueblo con intenciones de establecerse es para poner un estudio de fotografía – financiado por su padre. Su emprendimiento comercial no sería objeto de críticas por parte de Jacinto, si no fuera porque Mauricio declara que se considera un artista:

“En secreto Mauricio se propone algo exorbitante: quiere ser un artista, dedicarse al Arte. El, que no ha podido aprobar un año del secundario, que no lee más que historietas y furtivos libros de ‘educación sexual, que mantiene con el mundo una relación tan superficial como apasionada, se planta frente al mundo y con un gesto chiquilín de ferocidad enuncia que quiere completar la innumerada y terrible creación, y eso con algunas fotos sacadas en un pueblito del Ferrocarril Sur, en la República Argentina” (WALSH: 2005:33-34)

Que alguien con tan escasas competencias y credenciales pretenda ser un artista es casi un acto de insolencia. Pero Mauricio está al tanto de su escasísimo capital simbólico, y opta por una actividad cultural que, en palabras de Bourdieu, “no supone ni la cultura transmitida por la escuela, ni los aprendizajes ni el ‘oficio’ que confieren su precio a los consumos y a las prácticas culturales corrientemente consideradas como las más nobles, prohibidas a un recién llegado” (BOURDIEU: 1980:21) Dentro del campo cultural, la fotografía se halla en la esfera de lo legítimo. *Fotos* cuenta una lucha por la legitimación particularmente dura: Mauricio es el único que la considera un arte. El boticario Ordóñez, que queda a cargo del estudio cuando su dueño debe ir a hacer el servicio militar, lo niega de plano: “- Un fotógrafo es un peluquero, un boticario, a ver si al peluquero o a mí se nos da por hacernos los artistas” (WALSH: 38) Ordóñez no explica por qué niega que la fotografía sea un arte, las explicaciones corren por cuenta de Jacinto. Sus argumentos se centran en el carácter maquinal que tiene el proceso de creación de la imagen fotográfica: “¿Pero vos que ponés? Un artefacto mecánico que no piensa, que no elige. Es como decías vos, apretás el disparador y la cámara hace lo demás. En eso no puede haber arte” (WALSH: 2005: 33)

Detrás de esta argumentación late la antinomia entre el arte como manifestación del individuo y la fotografía como mera técnica industrial. El peso del dispositivo mecánico le niega incluso al fotógrafo la autoría de su imagen: “Mister Eastman es el autor de todas las fotos que se sacan con una Kodak” (WALSH: 2005: 36). Benedetto Croce, filósofo al que recurre Mauricio a fin de justificar sus posiciones, añade otra consideración que dificulta la caracterización de la fotografía como arte: la imagen fotográfica suele ser una mera

reproducción de la naturaleza, en la que no está presente la creación. El carácter industrial de la fotografía es el que niega toda espiritualidad a sus imágenes. El filósofo admite – al igual que lo hace Jacinto, a regañadientes, cuando contempla la foto de la laguna sacada por su amigo – que un fotógrafo puede tener una mirada singular, pero se apresura a dejar en claro que esto no alcanza a compensar aquello que falta.

“Tiene varios sentidos, como la anterior, la proposición de que el arte es *imitación de la Naturaleza*. Con estas palabras, ora se han afirmado, o al menos disimulado, verdades, ora se han sostenido errores, y muchas veces no se ha pensado nada preciso. Uno de los significados científicamente legítimos es aquel de que la "imitación" debe entenderse como representación o intuición de la naturaleza, forma de conocimiento. Cuando se ha querido decir esto, poniendo de relieve el carácter **espiritual** del procedimiento, resulta también legítima la otra proposición: que el arte es la *idealización* o la imitación *idealizadora* de la Naturaleza. Pero si por imitación de la Naturaleza se entiende que el arte estriba en reproducciones mecánicas, que constituyen duplicados más o menos perfectos de objetos naturales, ante las que se renueva el mismo tumulto de impresiones que producen los objetos naturales, la proposición es, evidentemente, errónea. (...) Hasta la fotografía, si tiene algo de artística, lo es cuando transmite, en parte al menos, la intuición del fotógrafo, su punto de vista, su actitud y la situación que ha tenido la habilidad de sorprender. Y si la fotografía no es arte del todo, es porque el elemento natural permanece ineliminable e insubordinado. En efecto, ante una fotografía, aun de las más perfectas, ¿experimentamos una satisfacción plena, aunque el artista haga una o mil variaciones y retoques, quite o añada detalles?” (Croce: 1978: 90)

Croce traza una antinomia: por un lado se encuentran las representaciones espirituales de la naturaleza, y por el otro las reproducciones mecánicas. Walter Benjamin indaga a fondo esta oposición y demuestra cómo la fotografía inaugura un nuevo tipo de experiencia estética., puesto que la reproductividad técnica que los funda desliga al arte de su fundamento cultural. Dicho fundamento cultural se caracteriza por la asunción del carácter aurático de la obra, que impone en el receptor un recogimiento respetuoso propio del culto religioso que brindaba el marco a su contemplación. La secularización del arte durante la Modernidad preservó el carácter religioso de la obra bajo la forma del “arte por el arte”: la autenticidad de la obra encarna ahora el valor cultural de ésta: la burguesía secularizada rinde ahora culto al genio del artista. Mauricio capta sagazmente la función de distinción cultural cumplida por el arte, y

responde a su amigo con dos frases que van al nudo del problema: “No viejo, si ya caigo. El arte es para ustedes” “Si lo puede hacer cualquiera, ya no es arte”

Fotos formula su propia crítica hacia el genio del artista, al mostrar cómo Jacinto, al escribir sus poemas, considera a tres palabras completamente distintas para finalizar un verso, porque las tres respetan la métrica y la rima. En la creación literaria también hay fórmulas, señala Walsh. El artista no es un demiurgo que crea de la nada, y la originalidad de sus obras nunca es absoluta. Por supuesto, esto también señala que Jacinto – que se erige en juez de su amigo – es un poeta mediocre. Pero los moldes que establecen convenciones tales como la rima y la métrica corren para todos los poetas que no se valen del verso libre.

Benjamin afirma que una de las funciones revolucionarias del cine consistirá en lograr el reconocimiento de la identidad entre la fotografía artística y la fotografía científica. El arte, merced a sus técnicas de registro, brindará una captación científica de los hechos. Una de las principales funciones de la cámara es mostrar las deficiencias del ojo humano. En este descubrimiento de nuevos modos de ver inéditos hasta entonces late el germen para una desalienación de la mirada:

“Haciendo primeros planos de nuestro inventario, subrayando detalles escondidos de nuestros enseres más corrientes, explorando entornos triviales bajo la guía del objetivo, el cine aumenta por un lado los atisbos en el curso irresistible por el que se rige nuestra existencia, pero por otro lado nos asegura un ámbito de acción insospechado, enorme. Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. : Entonces vino el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora emprendamos entre sus diversos escombros viajes de aventuras” (BENJAMIN: 2007: 173-174)

Algo de eso intuye Mauricio Irigorri, que aspira a que su cámara deleve los nuevos sentidos de la vida cotidiana. Pero, como señala Bourdieu, la práctica corriente de la fotografía, lejos de desarrollar todas las posibilidades de este lenguaje para trastocar el orden convencional de lo visible, subordina la elección fotográfica a las categorías de la visión tradicional del mundo, asignándole usos sociales “realistas” y “objetivos”: las fotos de las libretas de enrolamiento que atestiguan la identidad de los conscriptos, los registros de los ritos de pasaje – “esas chicas de primera comunión que van a que les saqués el escracho con esos tules”, a

decir de Jacinto – la fotografía de prensa que cumple la función de dar fe de la existencia de aquello que narra la crónica. “Esa estupidez”, en palabras de Jacinto, que juzga el valor de la fotografía en función de sus usos sociales. Las fotos de Mauricio – que, a diferencia de las de Ordóñez, tienen “efectos” que cuestionan la transparencia de la representación – son interpretadas, al interior de la comunidad campesina, como un intento de desafiar la tradición y de distinguirse del resto. Bourdieu advierte que en los medios rurales, la innovación es una ofensa al principio que domina toda la existencia social, y que “la ironía, la burla y las habladurías tienen la función de llamar al orden, es decir, al conformismo y a la uniformidad, al presuntuoso o al fanfarrón que por su conducta innovadora pretende dar una lección o quiere desafiar a toda la comunidad. Sea o no ésa su intención, no podría escapar a la sospecha” (BOURDIEU: 1980: 74). Mauricio lo descubre muy amargamente:

“Yo quería devolverles algo, mostrar, no sé lo que te digo, pero mostrar el mundo en cuadritos de papel, que se pararan a mirarlo como yo y vieran q n o era tan sencillo, que eso tenía su vuelta y nadie la estaba viendo. Entonces viniste vos y me convenciste que no, pero no me convenciste del todo porque vino ella y me agarró la cosa otra vez, o a lo mejor fue cuando hacía la colimba y saqué a la pibita del mayor, no sé si te acordás. Pero Paulina piensa igual que vos, igual que Ordóñez, igual que el viejo, pero lo que pasa, Negro, lo que pasa, es que yo no me puedo quedar quieto frente a lo que veo, tengo que hacer algo, y todos me dicen que no, de golpe me siento como atado, y hasta las cosas se te pone en contra, los negativos se rayan la luz no funciona, no te rías, yo te digo que la luz no funciona, no te rías, yo te digo que la luz no funciona como antes, no camina en línea recta, se vuelca de las cosas como un líquido pegajoso, está cansada de andar y nada la contiene, el mundo está podrido y en sueños me deshago a pedacitos y doy mal olor como si estuviera muerto. Me han jodido entre todos, eso es lo que pasa. Vos, el viejo y Paulina” (WALSH: 2005: 47-48)

Mauricio se siente traicionado. En el caso de Jacinto, la traición es flagrante: el fue el único que advirtió las potencialidades que tenía la mirada de Mauricio: “ese sitio familiar me resultaba, de golpe, desconocido”. El fotógrafo amateur logra, al menos en una de sus imágenes, poner en crisis el modo de mirar de su amigo, que turbado por la experiencia enseguida pone en práctica un intento de cooptación del poder disruptivo de la imagen al pensar cómo se vería ésta ilustrando una nota del diario La Tribuna. Luego de esta experiencia perturbadora, recomienda a su amigo que se dedique a la guitarra – con fines recreativos, se sobreentiende. En suma: Jacinto intuye que su amigo puede mostrar algo

nuevo, disruptivo y singular y actúa a fin de suprimirlo. Y a diferencia de Paulina – que escucha el discurso delirante de Mauricio con angustia y preocupación – Jacinto responde a la desesperación de Mauricio con la burla.

Fotos rezuma una concepción fuertemente sacrificial: a Mauricio le cuesta la vida su aspiración de convertirse en artista. Su obra magna – la foto de la laguna cuyo negativo está impregnado de su propia sangre – no hubiera sido posible sin su muerte. Y, lo que resulta aún más duro, la obra queda en poder del principal responsable de su supresión como artista y como hombre.

Conclusiones

Fotos plantea un tema central en la cuentística walshiana: la dificultad que tienen los sectores populares para acceder a los bienes simbólicos. Mauricio Irigorri comparte algunos rasgos claves con León de Sanctis: se trata de dos personajes que creyeron posible el ascenso social al elegir una profesión relacionada con las tareas intelectuales. El paso del tiempo da por tierra con sus ilusiones: ni León logra llegar a ser un intelectual ni Mauricio consigue ser considerado un artista. Ante el fracaso de sus esperanzas, ambos optan por el suicidio. Pero esta no es la única coincidencia que nos interesa resaltar. Ambos cuentos desarrollan una de las problemáticas más debatidas en los años '60: la captura del mensaje de las obras. Las fotos de Mauricio desaparecen en poder de Jacinto (aquellas que él mismo quema antes de matarse no las considera parte de su obra artística, y en su destrucción se concreta su venganza contra el pueblo, al cual “asesina simbólicamente” en palabras del doctor Pascuzi). Pero esta venganza es una provocación que no llega a alterar el orden comunitario: luego de la muerte de Mauricio, Ordóñez se convierte en el fotógrafo del pueblo y Paulina y Mauricio contraen matrimonio. Su suicidio parece no tener consecuencias para nadie – aquí es particularmente significativa la ausencia de mención de su padre. La memoria del pueblo lo deglute y no quedan rastros de él. La carta de León queda en poder de Otero e incluso ignoramos si éste tiene pensado leerla. En cualquier caso, se trata de un destinatario errado: a los únicos a quienes podría interesar un mensaje como ése es a sus colegas, a quienes ni siquiera conoce, debido al modo en que se organiza el trabajo que realiza. En el destino de ambos se lee la certidumbre de que no hay espacio para la voz popular en los circuitos de producción masiva de bienes simbólicos.

Bibliografía

- Bazin, André (1960) “*The Ontology of the Photographic Image*”, *Film Quarterly*, Vol. 13, N° 4
- Becker, Howard; (1978) “*Do photographs tell the truth?*”, *Afterimage*, pp. 9-13.
- Benjamin, Walter; (2007) “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”; en *Conceptos de filosofía de la historia*, Buenos Aires, Terramar Ediciones.
- Bourdieu, Pierre (1980); *La fotografía: un arte intermedio*; Editorial Nueva Imagen, México,
- Bourdieu, Pierre;(2003) *Creencia Artística y bienes simbólicos*, Buenos Aires, Aurelia Rivera.
- Bourdieu, Pierre; (2004) *El amor al arte. Los museos europeos y su público*, Buenos Aires, Paidós.
- Croce, Benedetto “La intuición y el arte” en Sánchez Vázquez, Adolfo (1978) *Textos de estética y teoría del arte*, Universidad Nacional Autónoma de México, México
- Dubois, Philippe;(1994) *El acto fotográfico. De la representación a la percepción*, Barcelona.
- Freúnd, Gisèle; (1983) *La fotografía como documento social*, Barcelona, Editorial Gustavo Gilli S.A.
- Kossoy, Boris; (1978) “Elementos para una teoría del desarrollo de la historia de la fotografía en América Latina”. En *Memoria del Primer Coloquio de Fotografía*, México, Consejo Mexicano de Fotografía.
- Sigal, Silvia; (1991) *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Puntosur.
- Sontag, Susan; (2006) *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara.
- Sontag, Susan; (2003) *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara.
- Terán, Oscar; (1993) *Nuestros años sesentas*, Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto.
- Walsh, Rodolfo (2005); *Los oficios terrestres*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor
- Walsh, Rodolfo (1987); *Un kilo de oro*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor