

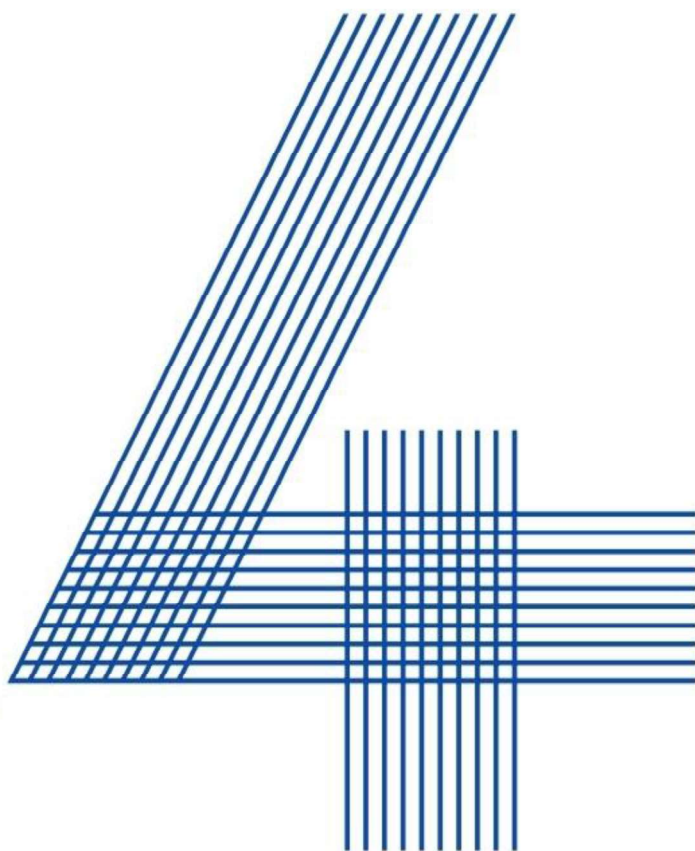
CUMIEIRA

Cadernos de investigación da nova Filoloxía Galega

Departamento de Filoloxía Galega e Latina

Vol. 4 - 2019

Xosé A. Fernández Salgado (ed.)



Universidade de Vigo

Departamento de
Filoloxía Galega e Latina

CUMIEIRA

*Cadernos de investigación
da nova Filoloxía Galega*

Vol. 4 – 2019

Xosé A. Fernández Salgado (ed.)

Departamento de Filoloxía Galega e Latina

UNIVERSIDADE DE VIGO

Cumieira : Cadernos de investigación da nova Filoloxía Galega. Vol. 4 / Xosé A. Fernández Salgado (ed.). -- Vigo: Universidade de Vigo, Departamento de Filoloxía Galega e Latina, 2019
172 p.; 24 cm
D.L. VG 550-2019
ISBN 978-84-8158-822-4
1. Filoloxía Galega. I. Fernández Salgado, Xosé Antonio, ed. lit. II. Universidade de Vigo, Departamento de Filoloxía Galega e Latina, ed.

© Departamento de Filoloxía Galega e Latina (Universidade de Vigo)

© Javier Benavides da Vila, Lorena Puga Areal, Manuel Vilaboa Cebreiro,
Brais Rodríguez Rodríguez, Raquel Vázquez Vázquez, Sonia Sobral Vázquez

© Das fotografías Xosé Suárez, Virxilio Viéitez e Cristina García Roderó, ou sucesores

© Xosé A. Fernández Salgado (ed.)

Revisión científica do volume 4:

Benigno Fernández Salgado (UVigo), Ana Iglesias Álvarez (UVigo), Xosé Soto Andión (UVigo),
Alexandre Rodríguez Guerra (UVigo) e Xosé A. Fernández Salgado (UVigo)

Maquetación: Xosé A. Fernández Salgado

Deseño da portada: Tania Sueiro (Área de Imaxe da Universidade de Vigo)

Edición:

Departamento de Filoloxía Galega e Latina da Universidade de Vigo
Facultade de Filoloxía e Tradución
Campus das Lagoas-Marcosende - 36310 Vigo

Impresión: Tórculo Comunicación Gráfica, S.A.

Dep. Legal: VG 550-2019

ISBN: 978-84-8158-822-4

CUMIEIRA. Cadernos de investigación da nova Filoloxía Galega aparece recollida na base de datos DIALNET, en BILEGA, no *Catálogo Italiano dei Periodici* ACNP (Università di Bologna), en *Linguistic Bibliography* e Brillonline de BRILL.

Índice / Index

- 9** Limiar /
 Introduction
- 11** JAVIER BENAVIDES DA VILA
 O tratamento das linguas na Educación Primaria dunha comunidade
 bilingüe. O caso galego /
 Handling languages at primary school level in a bilingual community.
 The situation in Galicia
- 35** LORENA PUGA AREAL
 O *teísmo* en tres parroquias de Tui: situación e percepción
 entre os seus falantes /
 Study about the use of the atonic personal pronoun te in three
 Tui parishes: situation and perception among ist speakers
- 61** MANUEL VILABOA CEBREIRO
 A inestabilidade das consoantes oclusivas velares tras nasal
 na fala de Pazos de Borbén /
 The instability of velar occlusive consonants after nasal consonants
 in the dialect of the Galician speakers of Pazos de Borbén
- 87** BRAIS RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ
 A técnica *matchet-guise* e o seu uso na Educación Primaria para detectar
 actitudes lingüísticas /
 The matched-guise and its use for detecting linguistic attitudes
 in Primary Education

- 113** RAQUEL VÁZQUEZ VÁZQUEZ
Ver e mirar: unha aproximación ó discurso fotográfico
en Galicia /
*Watching and seeing: an approximation to photographic
discourse in Galicia*
- 139** SONIA SOBRAL VÁZQUEZ
Tipoloxía oracional e pronomes persoais na tradución ó romanés
d' *Os outros feirantes*. Estudo contrastivo /
*Sentence typology in the use of personal pronouns of Os outros feirantes
Romanian translation. A contrastive study*
- 167** Autoras e autores de *Cumieira*, vol. 4 /
Cumieira's authors
- 169** Normas para o envío de orixinais /
Manuscript submissions guidelines. Information for authors

VER E MIRAR: UNHA APROXIMACIÓN Ó DISCURSO FOTOGRÁFICO EN GALICIA

Watching and seeing: an approximation to photographic discourse in Galicia

Raquel Vázquez Vázquez

Universidade de Vigo
raquelbrandian@gmail.com

Resumo: Vivimos nunha «realidade» construída sobre un imaxinario en que cada vez son máis influentes as imaxes fotográficas. Aínda así, non é doado atopar reflexións sobre que efectos poden ter no imaxinario persoal e social. Procuro indagar nas relacións que se poden naturalizar entre fotografía e linguaxe, en tanto que, como sistemas de comunicación, teñen por obxecto unha re-presentación do mundo e se traducen nun discurso susceptible de ser analizado. A seguir, establezo un marco teórico baseado nos estudos dalgúns pensadores que se dedicaron á filosofía da imaxe, o que servirá para entender as motivacións que subxacen cando nos poñemos diante ou detrás dunha cámara, de que maneira consumimos o produto final e como este mesmo produto nos consome e nos conduce á escravitude. Para evidenciar que os esquemas se repiten, selecciono e analizo tres fotografías históricas galegas en que se representa unha muller e conclúo, desde unha óptica de xénero afincada no presente, coas miñas impresións sobre o impacto que a imaxe ten ou pode ter nos nosos comportamentos.

Palabras chave: visión / mirada, imaxe / fotografía, *habitus*, *punctum* / *studium*, pregnancy.

Abstract: The «reality» we live in is built upon an imaginary in which photographic pictures are increasingly influential. And even so, it is not easy to find essays that reflect on the role these pictures play in society, on how and why they are produced, or on how they can affect us or what effects can they have in the personal and social imaginary. In the first place I attempt to explore the relationships between photography and language, inasmuch as both seek a re-presentation of the world and translate the world into a discourse which can be analyzed. Secondly I attempt to establish a theoretical framework based upon the works of some of the foremost scholars of the philosophy of images. This framework will help us to understand our underlying motivations when we step before or behind a camera; the way we consume the final product; and how this very same product consumes and enslaves us. In order to exemplify the repetition and juxtaposition of these structures, I will select and analyze three historical Galician photographs in which a woman is depicted, and I conclude, from a gender standpoint, by discussing my thoughts on the impact that images have or can have on our behavior.

Keywords: vision / gaze, image / photography, *habitus*, *punctum* / *studium*, pregnancy.

1. Fotografía e linguaxe¹

Que la fotografía que nos queda, más que el arte de la luz, devenga el arte de la lucidez.

(Joan Fontcuberta 2015: 14)

Allan Sekula (1998: 454) lembra o suceso en que o antropólogo Melvin Herskovits lle amosa a unha bosquimá unha fotografía do seu fillo. A muller non é capaz de recoñecer qué encerra esa representación bidimensional que ten perante os ollos ata que non lle dan as claves. A nosa alfabetización visual foise perfeccionando, sen dúbida, desde *A vista desde a ventá en Le Gras* (Niépce 1826) e a reacción da bosquimá xa nos parece case un mito similar ó de Narciso, incapaz de recoñecerse no seu reflexo. E lembremos que acabou afogando.

Esta idea está intimamente relacionada co estadio do espello de Lacan. A imaxe que vemos no espello (ou nunha superficie do papel, neste caso), axuda, como di Dor (1995: 91), a «promover la estructuración del yo». Pasamos de ser algo fragmentado a interpretarnos como algo completo. Non obstante, o noso reflexo non forma parte do eu, senón que é, como diría Lacan (citado por Dor na mesma páxina) «una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad».

E se nos preguntamos sobre a relación entre a escritura e a fotografía só temos que atender á sabedoría popular; o proverbio chinés «unha imaxe vale máis que mil palabras» déixao bastante claro: o custe dunha fotografía mídese en termos lingüísticos. Ademais desta pequena graza, a visión é imaxinaria (o que nos entra polos ollos é certamente unha imaxe), pero a mirada está feita de palabras, de discurso. Se quixésemos botar man de Saussure poderíamos mesmo dicir, salvando as distancias, que a visión é o significante mentres que a mirada, o significado.

Por outra banda, Flusser considera que a historia da humanidade sufriu dúas grandes revolucións: a primeira, a invención da escritura lineal (conciencia histórica), e a segunda, a invención das imaxes técnicas (conciencia máxica). Expón a relación entre as dúas do seguinte xeito:

Por tanto, al inventar la escritura, el hombre se alejó aún más del mundo, pues los textos no significan el mundo, sino las imágenes que ellos rompen. En este sentido,

¹ Este artigo é froito, con lixeiras variacións, do meu Traballo de Fin de Grao. Quero amosar o meu enorme agradecemento a Manuel Forcadela por aceptar titorizar un tema coma este e sobre todo por poñer á miña disposición o seu tempo e os seus coñecementos; tamén a Xosé A. Fernández Salgado, a Alexandre Rodríguez Guerra, a Bieito Arias Freixedo e a Xoán Paulo Rodríguez Yáñez por demostrárenme sempre no seu labor como docentes unha suma de profesionalidade, compromiso e xenerosidade.

descifrar textos es descubrir a qué imáxenes se refieren. El propósito de los textos es el de explicar las imáxenes, de transcodificar los elementos de las imáxenes y las ideas en conceptos. Los textos son metacódigos de las imáxenes. [...] Las fotografías en blanco y negro son la magia del pensamiento teórico, y transforman la linealidad del discurso teórico en una superficie. (Flusser 1990: 13 e 40)

Se ben a conciencia histórica que vén determinada pola escritura lineal serviu para transcodificar o tempo circular da maxia ó tempo lineal da historia —o que tivo consecuencias decisivas para a conciencia, porque se ordenaron os feitos en cadeas causais, de tal xeito que o contorno pode ser explicado mediante unha fórmula de causa-efecto e manipulado de forma progresiva—, a conciencia máxica remítenos á idea de eterno retorno, unha sorte de comportamento máxico ritual, repetitivo e cuxa función é a de anular o tempo. As imaxes, segundo Flusser, só semellan obxectivas e a ausencia de crítica arredor delas supón un perigo, desde o momento en que están desprazando o texto. Ademais, a superproducción de imaxes non leva consigo unha superproducción de miradas: gustaríame saber que opinaría Flusser hoxe, neste mundo de mínima expresión escrita e de mínima análise fotográfica. Cando lle presto algún catálogo de fotografías a algunha amizade, as follas corren diante dos seus ollos e o máximo que consigo coñecer da súa opinión é se lle gusta ou se non. Como di Fontcuberta (2016: 52), «de tanto ver ya no vemos nada: el exceso de visión conduce a la ceguera por saturación»; nesa dicotomía mirada-visión podemos interpretar, seguindo a Forcadela (2011: 152), que a cegueira é o antónimo de mirada, mentres que a invidencia, o de visión. Perdemos o significado.

En calquera caso, non creo que fiquen dúbidas sobre a relación entre a imaxe e a escrita. Ambas as dúas interpretan o mundo que nos rodea. As fotografías contan cousas e teñen o seu propio relato nese momento no que deixan de ser vistas, para ser miradas. Na medida en que as consideramos discurso podemos aplicar moitos dos parámetros lingüísticos na súa análise. Podemos, por exemplo, indagar nas súas posibles funcións (informativa no caso dos xornais, ou poética no caso de autores como o coñecido Chema Madoz). Tamén podemos empregar figuras para axudarnos a comprendelas: as elipses son as que axudan a entender, por exemplo, unha reportaxe fotográfica sen que medien palabras; a metáfora é o elemento discursivo máis empregado en todos os tempos e en todas as artes; podemos falar de etopea ou prosopografía se a imaxe nos advirte sobre algunhas calidades psicolóxicas da persoa ou se simplemente nos ofrece un retrato físico; de antítese, cando dous elementos contrarios se conxugan nunha mesma toma; de alegoría se temos unha sucesión de imaxes-metáforas que nos remiten a unha análise máis complexa do mundo etc., por mencionar unhas poucas.

Detrás do acto aparentemente libre de encadrar determinado obxecto, existe unha serie de regras e normas, conscientes ou non, que se traducen no discurso do que falamos.

2. A invasión fotográfica: cal é o papel que cumprimos?

*Nin gato por lebre
nin lebre por gato [...]
(mais é detrás do cartaz, atrás, que alenta a serpe)*

(Yolanda Castaño 2007: 54)

Xa non podemos concibir un mundo sen imaxes. Non podemos comprender como pensaría unha mente sen ser bombardeada por este recurso, nin tampouco en que medida as imaxes técnicas afectaron a imaxinación e a memoria. E afectan.

A pesar de existiren íntimas relacións entre a socioloxía e a fotografía na súa auroral coetaneidade (M. de Miguel / Ponce de León 1998), teño a impresión, bastante contrastada, de que se produciu un abandono mutuo. Efectivamente, a fotografía foi unha revolución, pero se atendemos á propia historia da fotografía podemos dicir que a grande revolución foi o seu estoupido na burbulla móbil, intimamente ligada coa rede (que atrapa).

E mentres a fotografía implosionou dese xeito, brutal, non creamos ferramentas sólidas para comprender o espectro que proxectaban. Para comprender qué hai nas fotografías, por qué e de qué maneira nos inflúen, de qué xeito nos preconfiguran. A estas alturas xa superamos a idea de que a imaxe é a culpable. Sería matar a mensaxeira. É evidente que a imaxe, coma calquera produto cultural, está ó servizo de quen a fai. E quen a fai está ó servizo de quen lla pide. Neste xogo, que non é nada neutro, a sociedade actual non ten mecanismos de ningún tipo para comprender ese vasto universo. Tiramos fotografías (en todos os sentidos) e somos bosquimás.

Antes de ler unha fotografía, quizais debamos reflexionar sobre o mercado en que se sitúa. Cando a fotografía viu a luz, para xogar coa luz, era unha disciplina destinada á burguesía, pero cunha vocación de expansión tan grande que logrou, en menos de douscentos anos, que a maior parte da sociedade teña máis dun mecanismo para capturar fragmentos de realidades pasadas na súa casa. Non creo que sexa aventurado dicir que xa hai máis ollos técnicos ca biolóxicos (e máis se temos en conta os novos móbiles que seguiron a innovación do xigante da mazá, incorporando tres lentes nos seus corpos). O terceiro ollo. Que non ten nada de espiritual.

Sontag cun pensamento influenciado polos eixos posmodernos afirma que a relación que establece co surrealismo é máis profunda cá descrición dos minoritarios intentos de imitar este estilo pictórico:

El surrealismo se encuentra en la médula misma de la empresa fotográfica: en la creación misma de un duplicado del punto, de una realidad de segundo grado, más estrecha pero más dramática que la percibida por la visión natural. (Sontag 2006: 81)

Esta idea que describe Sontag, referíndose á fotografía da época dos anos 60 e 70, remite directamente á noción de *hiperrealidade* de Baudrillard (2016), que actualiza Fontcuberta (2016) co concepto da *hipermodernidade*. Despois da primeira revolución que supuxo a fotografía co seu nacemento, vivimos inmersos hoxe na segunda revolución, moito máis forte cá anterior. Nada democratizou tanto a arte como a fotografía, e nunca se democratizou tanto a fotografía como hoxe en día. Froito desta situación xorde ese concepto de hiperrealidade que anula a realidade mesma. Fronte á realidade tanxible e material existe outra realidade que a sobrepón, que a hipertrofia, que é espectral, ficcional, pero que a acaba substituíndo. Eu engadiría a esta noción xeral que esa realidade tamén pode ser descrita como cubista, seguindo a metáfora pictórica de Sontag, descomposta en todos os ángulos inimaxinables, esaxerada, atroz.

A este respecto, Fontcuberta (2015: 28) fálanos de dous conceptos interesantes: por un lado dinos que o cine se converte nun espectáculo de masas, e a súa unidade mínima de expresión, a fotografía, nunha ocupación de masas. Reflexiona tamén sobre as novas «reglas co real» que se dan neste xénero actualmente. De feito, a pouco que pensemos, darémonos de conta de que hai sucesos que se levan a cabo coa única finalidade de ser fotografados e crear material para os medios de comunicación (consideremos os actos propagandísticos, por exemplo). Pura simulación. Como diría Baudrillard (2016: 11-12), dáse unha «suplantación de lo real por los signos de lo real» e mentres que «disimular es fingir no tener lo que se tiene, simular es fingir tener lo que no se tiene».

A pesar de todo, non hai moita reflexión sobre o mercado en si. A eterna categoría que divide a fotografía profesional da amadora (desde o punto de vista do mercado, non da calidade) debe ser alterada na actualidade. Como afirma Fontcuberta (2016: 32), «por primera vez todos somos productores y consumidores de imágenes». Indo máis alá, podemos dicir que a fotografía amadora morreu e a meirande parte da sociedade se converteu en obreira da imaxe.

A quen servimos cando tiramos fotografías? É evidente que en primeirísima instancia dámoslle os cartos ó fabricante. Eses fabricantes á súa vez forman parte do mundo de voracidade capitalista en que vivimos. Afirmar Flusser a este respecto:

Hay, entonces, dos programas entrelazados dentro de la cámara: uno mueve la cámara para producir automáticamente las imágenes, y el otro le permite al fotógrafo jugar. Sin embargo, hay otros programas escondidos debajo de estos dos: uno compuesto por la industria fotográfica (que ha programado la cámara); otro, compuesto por el complejo industrial (que ha programado la industria fotográfica); otro, compuesto por el complejo socioeconómico, y así sucesivamente. (Flusser 1990: 29)

E máis adiante aclara que cando utilizamos unha cámara a nosa función non é outra cá de mellorar o programa. Servimos, en última instancia, á industria:

La cámara codifica los conceptos contenidos en su programa en y a través de las fotografías, las cuales intentan entonces programar a la sociedad como un mecanismo retroalimentador cuyo fin es el futuro mejoramiento del programa. Cuando la crítica fotográfica logra comprender estas dos intenciones contenidas en cada fotografía, puede considerarse que el mensaje fotográfico ha sido descifrado. (Flusser 1990: 44)

Se actualizamos esta idea de Flusser na era cibernética, temos necesariamente que falar da proletarización no mundo da imaxe que mencionaba antes (e non xa do corpo funcional do que nos fala o autor na súa obra). Cando participamos das redes sociais (algunhas dedicadas exclusivamente á imaxe, como Instagram) non só poñemos á disposición do gran mercado as nosas ideas, o inmaterial que hai en nós, o artístico, a nosa propia cultura e visión do mundo etc., senón que tamén somos nós quen xeramos o seu propio contido. Somos o seu propio motor, alimentamos o seu funcionamento: sen nós, non existirían. O noso (cuestionable) ocio convértese no seu negocio, de tal maneira que fóra das nosas xornadas laborais seguimos traballando, xerando un capital económico que xa non vai asociado a ningunha plusvalía porque a riqueza non repercute en absoluto nos nosos petos. A escravitude da imaxe xa non é só simbólica (e non por iso menos real), senón tamén é material e ten un prezo.

Alén desta necesaria puntualización, tamén se debe comprender como afectan estes novos medios de expresión á nosa comprensión do mundo, ás nosas sensacións e incluso á propia visión que temos sobre quen somos. Para iso podería servir de axuda, se tivermos acceso a un corpus representativo, analizar a enorme mudanza que constatamos intuitivamente nos dez anos que median entre a estética de Fotolog e a de Instagram. Os cambios non só veñen determinados pola manifesta mellora técnica dos distintos dispositivos cos que immortalizamos os momentos, senón tamén coa imposición dunha estética dominante. O exemplo máis obvio son os retratos cenitais. Os *selfies* cenitais, máis propiamente. Como acontece sempre, as mudanzas serán máis claras cando transcorra o tempo suficiente e nos distanciemos do presente. Só é necesario comprobar como fotografías tiradas hai 50 anos xa non entran dentro dos canons sociais de *normalidade*. Isto tamén se pode relacionar coa

conciencia máxica da que nos falaba Flusser hai xa tantos anos. E é algo que imos tamén poder constatar na nosa propia análise fotográfica.

Coido necesario, para poder abarcar todo este proceso, reflexionar e practicar sobre a lectura fotográfica. Se botamos unha ollada ó mundo da fotografía en Galicia imos comprobar que temos unha leira enorme en que poder traballar. A pesar das facilidades técnicas que nos proporciona internet, non dispomos dun catálogo en rede en que poder consultar as obras máis representativas da historia da fotografía galega. O corpus do que dispomos é fragmentario e a maior parte, inaccesible. Ademais estou convencida de que nalgún faiado esquecido descansa a mirada, á espera de ser recuperada, dalgunha Vivian Maier galega. As condicións eran propicias despois da segunda guerra mundial: un pobo de tradición emigrante, que incorpora no seu pasaporte de viaxe destinos europeos e que entra en contacto con países cuxo avance tecnolóxico e industrial era maior: Alemaña, Suíza, Francia, Reino Unido. Non podemos obviar tampouco os condicionantes socioeconómicos: nas aldeas galegas vívese por e para o traballo, alén de que mercar rolos e revelalos tiña un custe que igual non todo o mundo podía asumir.

Quizais me equivoque e pesarán os condicionamentos socioeconómicos. De feito, o propio Bourdieu (2003: 74-75) reflexiona sobre cando fai fotografías o sector non profesional. Resúmese doadamente: grandes momentos familiares (nacementos, vodas, bautizos...) e vacacións. Como di o Leo e Arremecághona, eu tamén pensaba que *veranear* era un castelanismo.

En caso de que efectivamente exista a nosa propia Vivian, o motivo polo que non sae á luz é, sen dúbida, porque no noso país non temos unha tradición fotográfica consolidada. Por outra parte, aínda só é un xermolo a existencia dun discurso activo que reflexione sobre as nosas imaxes. Paréceme representativa a pouca oferta pública formativa que existe no campo da fotografía. Se comprobamos o temario dalgúns dos ciclos dispoñibles, observaremos que o seu contido é maioritariamente técnico e/ou biográfico. Tampouco existen revistas dedicadas á reflexión teórica, especializadas en fotografía, nin equipos fotográficas que cumpran esta función. Os ensaios académicos que podemos atopar son escasos e atenden á intelectualidade que xorde arredor dos anos 80 (Sendón, Canal, Vaqueiro e Ledo Andión). Podemos recuperar algúns catálogos de museo publicados, nos que, no mellor dos casos, atoparemos unha sucinta reflexión sobre a obra do fotógrafo ou fotógrafa en cuestión, ou somerxernos na información espallada pola rede, na súa maioría achegas desde a individualidade, algunhas ben interesantes (como o espazo *web* de Sendón), ou quizais poidamos descubrir algún número solto dalgunha publicación en que se traballen algúns aspectos interesantes (por exemplo, o nº 139 de *Grial* de 1998). Pero o certo é que se asumimos que estamos invadidos máis ca nunca pola

imaxe, antóllaseme que o noso pensamento é demasiado feble para combater esa realidade. A única posibilidade é aprender a ler as fotografías. Preguntarnos cal é o discurso que mana desas superficies de manchas recoñecibles. Transformar a conciencia máxica en conciencia histórica, se é que iso é posible.

3. A análise fotográfica: previas aclaracións de conceptos

*En el fondo —o en el límite— para ver bien una foto
vale más levantar la cabeza o cerrar los ojos.*

(Roland Barthes 1984: 84)

Barthes (1984) reconstrúe na súa *Nota sobre a fotografía* un xeito de entender a disciplina e dámos varias claves que nos serán de utilidade ó longo desta análise. Faino a partir de fotografías que o fascinaron. Sirva o seu proceder para lexitimar o meu.

Por outra banda, dada a realidade do noso corpus fotográfico, sería odiseico considerar a posibilidade de practicar a obxectividade na nosa escolla. Incluso tendo o mellor e máis ordenado dos corpus sería tamén pouco probable. O que si me parece posible, pero sobre todo necesario, é obxectivizar a nosa escolla subxectiva. Ou polo menos tentalo. Se o conseguimos estaremos máis preto de alcanzar a nosa meta: comprender.

Xa sabemos que a fotografía nas súas orixes rexistraba, inicialmente, paisaxes e axiña retratos. Eses temas nunca se abandonaron ó longo da súa historia, pero certamente, no que atinxe á socioloxía, ten un maior valor documental a fotografía de persoas e nisto me centrarei. Concretamente na figura de mulleres desde a época de Xosé Suárez (anos 30) ata a época de Cristina García Roderó (anos 80), pasando por Virxilio Viéitez (anos 50). Nese medio século entre a primeira fotografía e a última comprobaremos que se configurou o que, ó meu modo de ver, podemos considerar o arquetipo da muller galega, que foi mudando lentamente e quizais nos últimos anos con maior celeridade (e por fortuna).

Os retratos individuais e colectivos non só amosan as condicións socioeconómicas daquel momento, senón tamén a conciencia de quen tira a fotografía e do suxeito ou suxeitos fotografados. Esta conciencia, aparentemente subxectiva e naturalizada, é unha conciencia histórica acumulada e débese relacionar co concepto de *habitus* de Bourdieu, que desde o meu punto de vista está intimamente relacionado coas teorías lacanianas e barthesianas.

A pesar de que Bourdieu non definiu propiamente o seu *habitus*, podemos interpretalo como unha disposición aparentemente natural de entender e comportarnos ante o mundo. E digo aparentemente natural. Se entendemos e nos comportamos dun determinado xeito é exclusivamente pola acumulación desa conciencia histórica que mencionaba no parágrafo anterior. Esta conciencia vai variar en función da nosa posición na cadea socioeconómica (os gustos individuais e aparentemente subxectivos non o son en absoluto, senón que dependen intimamente do noso grao de formación, das nosas experiencias, do noso saber herdado etc.). De feito, na introdución de *Un arte medio*, Antonio Estradé resume bastante ben este concepto: «la persona con una práctica especialmente activa y frecuente de la fotografía sería un cuadro medio, de clase media, de media edad, con instrucción media y que reside en una ciudad media» (Bordieu 2003: 28). Tamén Estradé nos di que Bourdieu, evocando a Chomsky, entende o concepto de *habitus* como «una gramática generativa de las conductas» (*ibíd.*, 31) (a conciencia máxica de Flusser). Máis adiante, o propio Bourdieu (*ibíd.*, 43), na súa *Introducción*, explícanos que «el hábito, interiorización de la exterioridad, encierra la razón de toda objetivización de la subjetividad» ou que «la fotografía más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de quien la hizo, el sistema de los esquemas de percepción, del pensamiento y de la apreciación común a todo un grupo».

O que nos di Bourdieu é que non hai nada de individual na simple afirmación que facemos cando dicimos «gústame esta fotografía» ou «non me gusta». Por detrás dos nosos gustos aparentemente subxectivos, atópase unha complexa ensamblaxe social da que non podemos separarnos porque, por outra parte, é ese *Outro* o que conforma o *Eu* do que nos fala Lacan, a propósito das teorías freudianas. Juan David Nasio explica coas seguintes palabras:

Así, entre el yo que se nutre de imágenes y el mundo, —fuente de imágenes—, se extiende una dimensión imaginaria única, sin fronteras, en la que el mundo y el yo son una sola y misma cosa hecha de imágenes. Si aceptamos estas premisas lacanianas, reconoceremos que, tratándose del yo, la distinción interior/exterior queda abolida: el yo se aloja allí en la imagen exterior en apariencia, la de mi semejante por ejemplo, más bien que en el sentimiento consciente de mí mismo. (Nasio 1996: 159)

Este concepto poderíamos tamén relacionalo co *punctum* e co *studium* de Barthes que definía do seguinte xeito:

O *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte — e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere).

O studium é a aplicación a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular. É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações. [...] O *studium* é o campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconseqüente: gosto / não gosto. O *studium* é da ordem do *to like*, e não do *to love* [...]. Reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las. Mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com que tem a ver o *studium*) é um contrato de feito entre os criadores e os consumidores. (Barthes 1984: 45-47)

Eu, pola contra, considero que *studium* e *punctum* son as dúas caras do *habitus* de Bourdieu. Podemos recoñecer as intencións do fotógrafo (*studium*) e pode unha das súas fotograffas punzarnos e facernos acceder ó terreo do *to love* (*punctum*), só e exclusivamente porque pertencemos a unha época determinada, porque vivimos unha experiencia particular, porque temos acceso a uns recursos concretos e porque, en definitiva, non existen os individuos orixinais e únicos. Podemos, logo, entender o *studium* porque estamos habituados a percorrer os espazos na imaxe (e lembremos a reacción da bosquimá); pode unha fotografía punzarnos porque a formación que recibimos nos proporciona unha sensibilidade determinada. Formamos parte da sociedade e nada hai de especial en nós, en tanto que individuos.

Tamén poderíamos relacionar estes conceptos co da *pregnancia* da Gestalt. Cando, por exemplo, os nosos ollos pasean por unha ilusión óptica (unha das máis famosas: a da moza que se encerra na cara da vella, ou a da vella que se percibe na moza mirando lixeiramente cara atrás cun elegante abrigo), vemos sempre en primeira instancia unha das dúas imaxes. Ou a vella, ou a moza. É certo que case sempre acabamos descubrindo a outra, pero os nosos ollos detéñense nun primeiro momento nunha das dúas. Non é casualidade. O que está por detrás da nosa escolla volve ser o *habitus* de Bourdieu, as nosas propias condicións persoais ou, como reflexiona Nasio (1992: 30), aquilo en que nos recoñecemos «el yo no percibe cualquier imagen, percibe sólo aquellas en las que él se reconoce. Es decir, el yo percibe imágenes preñantes, imágenes que, de lejos o de cerca, reflejan lo que él es, esencialmente». Tarkovsky (2002: 193) tamén vai na mesma liña cando nos di que «toda persona, y, por eso, también todo artista es sin quererlo un producto de la realidad que lo circunda».

Chegando a este punto non podemos obviar que obxectivamente calquera análise que fagamos de calquera obxecto artístico falará máis de nós do que do obxecto en si, cuestión sobre a que tamén reflexionaba Tarkovsky (2002). E isto

podería incluso persuadirnos de avanzar, nun alarde de evitar unha actitude narcisista; pero volvendo sobre as liñas anteriores, podemos afirmar que camiñar no coñecemento propio é avanzar tamén no coñecemento da sociedade en tanto que somos produto e parte dela mesma.

4. A análise fotográfica: tres mulleres nunha soa

Tres: aquí [...]

Miro as fotografías e rematan os misterios.

(Berta Dávila 2008: 43-45)

Como xa dixen, vou traballar sobre a figura da muller e para iso valereime de tres fotografías de Suárez, Viéitez e Rodero. Efectivamente, a miña escolla non é nada subxectiva. Se esas fotografías me sitúan na categoría do *to love*, é, indubidablemente porque son muller, galega, filla, neta e bisneta da emigración.

Dentro da clase dos retratos pareceríame interesante facer outro tipo de estudos: por exemplo, catalogar os elementos (ou fetiches) que portan na man as diferentes persoas retratadas e lembramos a Bourdieu, falando da diferenza de xénero imposta:

Todas las llamadas al orden, inscritas en el orden de las cosas, todas las tácitas conminaciones o las sordas amenazas inherentes á la marcha normal del mundo se especifican de acuerdo con los ámbitos, y la diferencia entre sexos presenta a las mujeres, en cada uno de ellos, bajo unas formas concretas, a través por ejemplo de la «definición dominante de la práctica» que atraviesa y que nadie piensa en entender como sexual [...]. La mirada no es un mero poder universal y abstracto de objetivación sino que es un poder simbólico cuya eficacia depende de la posición relativa del que percibe y de lo que es percibido, o del grado en el que los esquemas de percepción y de apreciación practicados son conocidos y reconocidos por aquel al que se aplican. (Bourdieu 2006: 82-85)

Se por exemplo botamos unha simple ollada ós retratos de Virxilio (2010) comprobaremos que os nenos portan pistolas, escopetas, animais de caza como coellos ou patos, avións, pelotas... As nenas ou mulleres, pola contra, levan carteiras, paraugas, flores, bonecas... A culpa non é das imaxes e tampouco de Virxilio. Pero o certo é que esas fotografías reproducían e perpetuaban o discurso patriarcal dominante, situando a muller nunha situación de «impotencia aprendida» (Bourdieu 2010: 81), na que «las vocaciones son una anticipación fantástica del lugar que promete y de lo que permite». Ademais, «las expectativas colectivas conforman las esperanzas subjetivas y las transforman en disposiciones (*case*) permanentes». E

puntualízolle a Bourdieu o «case» porque do contrario non habería lugar para o cambio. Non acontece o mesmo nas fotografías de Suárez ou de García Rodero, ou non, polo menos, dun xeito tan evidente. É certo que as súas vocacións fotográficas son distintas, como xa iremos vendo. Suárez e García Rodero achegábanse á arte nas súas foto-reportaxes. Virxilio, pola contra, fotografaba por encargo do suxeito que rexistraba na súa cámara. Tarkovsky (2002: 59-69) ten reflexionado abondo sobre a utilidade da arte e pode ser de interese a seguinte cita:

Cualquier arte que no quiera ser «consumido» como una mercancía consiste en explicar por sí mismo y a su entorno el sentido de la vida y de la existencia humana. Es decir: explicarle al hombre cuál es el motivo y el objetivo de su existencia en nuestro planeta. O quizá no explicárselo, sino tan sólo enfrentarlo a este interrogante.

Sen desmerecer os rexistros que nos ofrece Virxilio e outorgándolle a grande importancia que, canto menos ó meu xuízo, teñen, non é menos certo que a natureza do seu disparo é distinta á dos outros dous. Tamén García Rodero se diferencia de Suárez, como iremos vendo.



Foto 1: De Xosé Suárez, da serie *Mariñeiros* (ca. 1936).

Fonte: <<https://josesuarezfernandez.wordpress.com/series/marineiros/#jp-carousel-1727>>.

Esta avoa prematura, viúva de vivo ou de morto, tanto ten, é unha representación da muller tradicional galega que aínda sobrevive no noso imaxinario. Toxo e pedra en feliz comunión formalizan unha paisaxe psicolóxica que lle acae ben a esa figura enloitada. Espiños sen chorimas que parecen agromar da frialdade granítica. E a figura de deus nese adorno que coroa o cabaceiro perde a súa importancia, queda situado nun plano inferior á muller e por tras dela. Non hai xa virtudes teolóxicas nas miradas que cruzamos Suárez e mais eu e que a Domitila esquiva. Vexo nela as miñas avoas, a todas as miñas avoas. Enxalzadas desde ese punto baixo, desde esa visión infantil e indulxente en que as persoas se fan xigantes. A Domitila mira e nós miramos á Domitila. Mirámola nese contrapicado que nos ofrece unha perspectiva ascendente que podemos relacionar co ser mítico-místico. Este plano podería relacionarse co *punctum*, pero tamén co *studium* do que nos fala Barthes; dalgún xeito, é unha mostra significativa do xeito de retratar dunha época.

E preguntámonos a onde dirixe a vista esa Domitila, ou Carmucha, ou Digna, que parece que xa non espera nada. Man sobre man, no van. A esquerda terma da dereita mentres ela mira. O único que lle quita peso a esa funda da morte é, curiosamente, o mandilete. Un mandilete usado, cheo de trasfego e cuns petos avultados, rareado con raias brancas, verticais, elegantes, sobrias. Portador de panos, de ovos, de legumes, de castañas, e quen me dera que tamén dunha onza de chocolate. O traballo non entende de afeccións e incorpórase no seu corpo con naturalidade, formando parte do seu traxe. O traxe da dor e do traballo pero tamén da fortaleza e da loita. O loito en loita. Por dentro, como é natural, leva o refaixo ou o biso. Na intimidade, o branco.

A Domitila mira fóra de plano. E non importa que Suárez rompese a lei da mirada na fotografía, esa que di que hai que deixar máis espazo entre os ollos e a marxe do papel. A potencia non se corrompe por ese pormenor, aínda aumenta. É unha muller miúda pero forte, con mans de aldea e cunha expresión que conmove. Hierática e muda berra a Domitila que é Penélope mirando o mar. Pero a súa esperanza non entende máis de etimoloxías. Se non marcha non é porque non teña a certeza que nunca máis van volver os que se foron, se non porque non ten pés para marchar. Está presa no mundo que lle tocou vivir. E quizais se resigne pero desde a tristeza, e desde o coñecemento do que é xusto e do que non o é.

Bota de menos, pero desde a posición que toma a que é coñecedora de que a compracencia do desexo non foi feita para ela. E co seu pano na cabeza, que lle arreda o sol, pero tamén a liberdade.

A fotografía, feita cara o ano 1936, era tamén vaticinio ou constatación. Recolle Suárez Canal (2019) na súa *web*² as palabras que escribe en 1967 Blanco Amor para o catálogo da exposición da serie *Mariñeiros*, «hablarán ellos con sus perennes voces, si es que la sensibilidad gallega, después de tanto *folklore*, de tanto olvido, de tanto sueño, es todavía capaz de sentirse a si misma». E claro que fala a Domitila, cos seus labios selados. Como falan as outras figuras que Suárez eleva a unha categoría superior, cansas, firmes e constantes. E como din os Heredeiros da Crus, que de cando en vez acertan, «as cancións dos mariñeiros que falan de libertá escribíbeas xente de terra, sin nin puta idea do mar» (Freire 2013). Os mariñeiros non son libres. Os galegos non son libres. As mulleres tamén non o son.

Non por fortuna, senón polo traballo incansable de todas as Rosalías que nos preceden, podemos hoxe afirmar que a opresión das mulleres en Galicia é tripla. Tanto nesta mirada da miña bautizada Domitila coma nas das outras figuras retratadas polo allaricense se percibe a gravidade, a épica do mundo do traballo mariñeiro. Suárez, que foxe nesta fotografía do habitual triángulo pictórico e nos presenta unhas liñas que nos recordan un escaleno, parece tamén querer dicirnos que a muller, o peso central, está na marxe. E a súa mirada escapa aínda máis a esa marxe. Mira para a esquerda, mentres que á dereita resérvallela ós espiños do toxo. E o cabaceiro ó fondo. Un lugar para gardar as colleitas e quizais para sepultar as lembranzas. O que se resalta deste cabaceiro non é precisamente a súa posición elevada destinada a ventilar mellor o millo ou a carne, se non a cruz que xa mencionei e tamén ese pequeno rosetón central que nos recorda certamente a unha igrexa. Pero xa non se erixe máis por encima desta muller que parece que perdeu todo tipo de fe, senón que se supedita a ela e contrasta, tamén, coas teas que a cobren. Contrasta non só pola cor (branca / negra), senón tamén pola dureza do cabaceiro fronte ós pregos das roupas da muller, suaves aínda que escuras. E a súa cara, as súas mans, as súas pernas, tamén de pedra. Non hai acción nesta fotografía. Unha muller común esculpida por Suárez coma se de mármore fose a súa carne, coma se compartise co cabaceiro a súa fortaleza contra a mornura e a friaxe dos días. Hai descrición e eternidade. A importancia do tempo. Afirmo Tarkovsky (2002: 127) que «la imagen tiende hacia lo infinito y conduce hacia lo absoluto».

Quizais desde a *captatio benevolentiae* afirma Xosé Suárez sobre a súa serie, como recolle Suárez Canal na súa *web* do 2018, que «nada más lejos de mi ánimo que el alarde de virtuosismo técnico, o pseudo artístico, a través de las fotografías que ahora expongo». E non é que esquezamos as leccións teóricas que vimos ata o de agora: si, as imaxes realízanse con aparatos, con máquinas..., pero entre as múltiples

² Véxase en <<https://josesuarezfernandez.wordpress.com/series/marineiros/>>.

eleccións, esta. A muller é, sen lugar a dúbidas, e tendo en conta a forza das súas mans, un suxeito activo nese mundo de traballo rural e mariñeiro. Non obstante, ela e en xeral todas as figuras de Suárez están, como xa dixemos, elevadas a unha categoría superior. Dalgún xeito, Suárez devólvelle ó pobo o que é do pobo. A grandeza dunha comunidade non pode residir, nin reside, nas elites (económicas ou culturais). E non comparto máis a idea de que a fotografía é unha maneira de converter suxeitos en obxectos. É certo que pode selo, pero a mirada de Suárez paréceme xustamente o contrario: converte en suxeitos a figuras que sempre foron obxectualizadas, folklorizadas, banalizadas. E faíno, na miña opinión, desde a arte. E cando Benjamin (1955) nos di que non hai arte en quen aperta o botón, senón no obxecto fotografado en si, respóndolle coa seguinte imaxe:

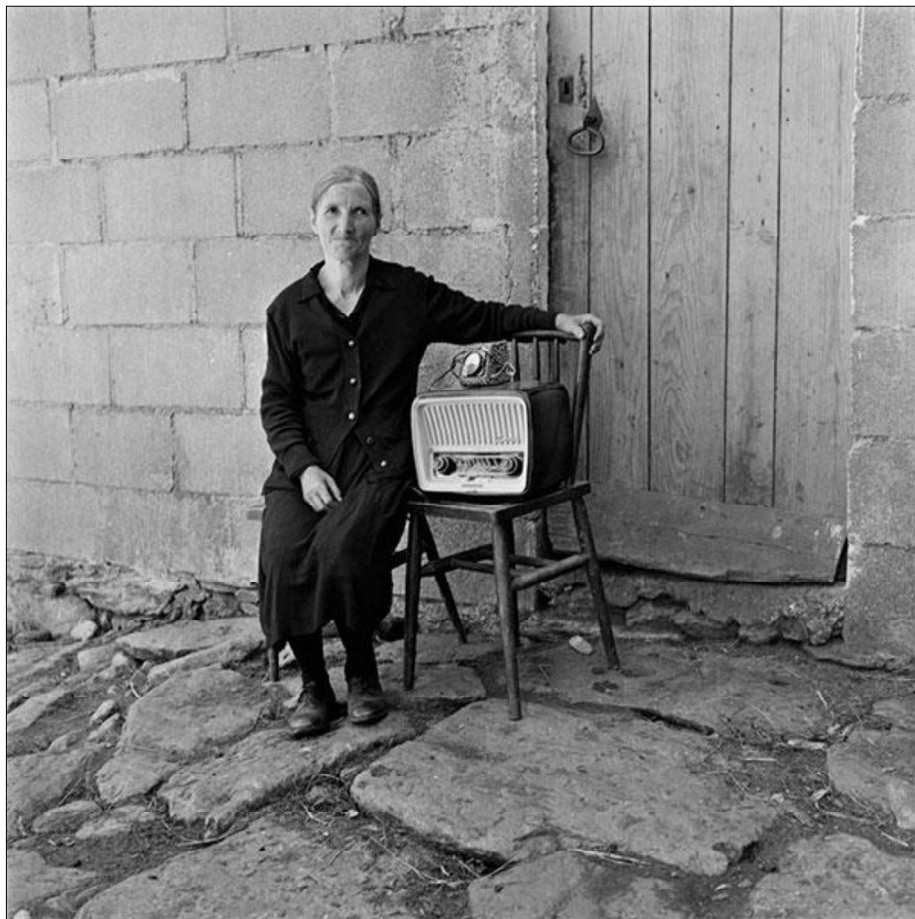


Foto 2: De Virxilio Viéitez, *Dorotea do Cará* (Forcarei - Soutelo de Montes, 1960-1961).

Fonte: <<https://www.garpe.com/gran-fotografo-gallego-virxilio-vieitez/>>.

É certo, Walter. Moitas veces é así. Iso é o que me parece precisamente que acontece coa obra de Virxilio (Foto 2): a arte agochábase nas persoas que retrataba e, sobre todo, na mirada dos seus recuperadores, Manuel Sendón e Suárez Canal a través da filla de Virxilio, Keta, que entenderon que nos seus negativos se encontraba unha época que era preciso recuperar. Transformaron deste xeito as imaxes de Viéitez en fotografías propiamente.

Só con ese dato podemos comprender esas imaxes que nos chaman tanto a atención hoxe, nas que vemos, por exemplo, a un neno agarrando unha saba branca que facía as veces de fondo. Gústannos porque non son imaxes repetidas, porque pasou o tempo suficiente para entender as ausencias e os fóra de marco que recortaría posteriormente no seu estudio o seu autor material. E porque entendemos e poñemos en valor unha historia silenciada, que non se conta nunca porque non é a dos vencedores. Pero sen dúbida, as verdadeiras autoras destas fotografías non foron as mans de Virxilio, senón esas miradas posteriores que as dotaron dun significado. Fontcuberta (2017: 53), falando da obra de arte, expresa claramente onde se atopa o mérito da creación: «en la capacidad de dotar a la imagen de intención y de sentido, en hacer que la imagen sea significativa».

Se nos preguntamos sobre as claves estéticas, sobre como as normas non escritas ditan de que maneira hai que fotografar o suxeito (que desde o punto de vista da filosofía fotográfica pasa a ser obxecto, e que nesta imaxe de Viéitez é moi obvio, xa que sitúa a radio no mesmo plano cás persoas), atoparemos a resposta noutro dos puntos que quero resaltar deste ensaio: a frontalidade é a única expresión concibible pola maior parte da sociedade analizada por Bourdieu e que podemos extrapolar á nosa:

El retrato lleva a cabo la objetivación de la imagen de uno mismo. Por eso, es solamente el límite de la relación con los demás. [...] Por eso, obedeciendo al principio de la frontalidad y adoptando la postura más convencional, es como si pretendiera agarrar todo lo posible la objetivación de su propia imagen. [...] Mirar sin ser visto, sin ser visto mirando y sin ser mirado, o lo que es lo mismo, a hurtadillas o, mejor aún fotografiar de ese modo, es desposeer a los otros de su imagen. [...] Del mismo que el respeto por la etiqueta, la frontalidad es un medio en que uno efectúe por sí mismo su propia objetivación: dar de sí una imagen a partir de unas reglas es una manera de imponer las normas de la propia percepción. (Bourdieu 2003: 146)

Sen detérmonos agora en como se conforma a obxectivación a partir da subxectividade, estas liñas dan conta de que existe unha preferencia pola frontalidade. Este concepto de frontalidade é o que lle valerá a Maside (1998: 567-575) para valorizar, neste caso, a fotografía popular galega. No seu artigo resalta non tanto a fotografía en si (que non considera unha obra de arte en tanto que é produto

da reprodución mecánica dun aparello), senón a expresión hierática do pobo fotografado que compara con diferentes obras de arte, como por exemplo, cunha Tetu Exipcia. Maside, igual ca Benjamin, non percibe a arte senón nos obxectos fotografados. Pero, que opinión terían, por exemplo, das fotografías de Xosé Suárez? Ou non hai ningunha diferenza entre a mirada deste e a de Virxilio? Sontag (2006), pola súa parte, xa non dubida de que a fotografía sexa unha arte, a pesar de contar coa «deslucida opinión de ser la más realista de las artes miméticas».

Virxilio mataba por encargo. Para el a fotografía era un traballo e non tiña o menor reparo en afirmalo. Tampouco condeno esta postura, pero desde o momento en que manifesta que colleu a cámara para escapar do esterco, xa podemos presupoñer que a distancia entre o fotógrafo e os suxeitos / obxectos fotografados é maior (e ó mesmo tempo, non é ningunha). Xa non vemos máis esa admiración que viamos nas fotografías de Suárez. A cámara de Virxilio é un ti a ti. Un mirar ós ollos. Un desafío.

Nin sequera isto me parece condenable. É doado entender esta psicoloxía que aínda hoxe temos no noso mundo cando os nosos avós queiman a roca, o fuso, as camas vellas e, en definitiva, os apeiros que quedaron obsoletos polo *progreso*. Porque os obxectos non son inocuos. Gardan dentro da súa feitura as lembranzas. E hai lembranzas que, por moito que pase o tempo e vaian gañando certa aura de beleza ante ollos menos avezados, seguen sendo tristes, amargas, miserentas. Como di Tarkovsky (2002: 79): «El peso material del presente se adquiere en el recuerdo».

Esta muller seméllame a mesma que a da fotografía anterior, roída polos anos, polas ausencias e pola guerra. Tanto ten que xa non leve pano na cabeza e que o espazo sexa outro e que en realidade teña moitos anos máis (só pasaron 25 desde a fotografía anterior). Tamén é de pedra. E de bloque con cemento. E é arte o feísmo arquitectónico desde o momento no que a necesidade aprema, no que é supervivencia. En claro contraste con ese bloque moderno que nos fala desa supervivencia ou intelixencia non instruída, temos o peso da tradición popular na porta de madeira, con esa agarradoira aproveitada, feita nesa época en que as cousas estaban deseñadas para durar. E descoñecemos se esa parede á que nin se lle intúen ventás é unha corte ou un fogar ou unha cociña para afumar chourizos, pero a xulgar pola entrada da porta (lixeramente elevada do chan) e tendo en conta que a muller está retratada diante, poderíamos considerar só as dúas últimas opcións. Unha corte estaría estrada de toxos e herba, e nunca de cemento. Non sei se Suárez consideraría este escenario fotografable, pero témoslle que agradecer a Viéitez que apertase o botón da súa Rolleiflex nese espazo en concreto. Agradézollo eu persoalmente, porque no mundo en que vivimos é demasiado doado esquecer de onde partimos. A dor da guerra, do franquismo, da emigración, da ausencia de liberdade aínda latexa.

Se esta fotografía nos punza é precisamente por iso. Esta muller ten como compañía unha radio. Unha modernura que ben se ve que precisaba con moita urxencia. E se cadra si. Pero se non vivísemos nun país empobrecido ata os ósos esta muller estaría abrazando o seu fillo e non un triste obsequio que, por outra banda, só lle enchería a cabeza de mentiras.

Intenta sorrir pero non o consegue. É unha fotografía bruta, como a realidade mesma. Xa non temos a esvelteza do triángulo (sexa máis ou menos regular), senón que temos unha foto feita de cadrados. É un cadrado a Dorotea abrazando o recordo, cadrada é a radio, a parede e a porta, os bloques e ata as pedras do chan. Esta cuadratura rómpese coa agarradoira da porta, cos mandos da radio. Cos ollos e a cara de Dorotea que tamén están afeitos a botar de menos. Non sabemos que o fillo está en América, a non ser polas testemuñas que o afirman (2011). O transistor para un especialista podería botar luz sobre o seu lugar de creación, pero non logro percibir a marca. Non obstante, non importa onde estea a descendencia. Está nun lugar en que Dorotea non está. A ausencia repítese e repítese tamén a loita do loito. A muller non mira tampouco á cámara. Ten a mirada volteada á dereita, esta vez, e a un punto alto. Dorotea quere dicirle ó seu fillo que está ben. Ou sexa, que respira. E que agradece.

E Dorotea é arte. É nostalgia. É viúva. É a tradición que traíza. É Penélope outra vez. Ela non navegar. Ela, Forcarar. Ela fóra dunha casa que se intúe aínda peor que o fóra mesmo, con ese chan irregular, difícil e marabilloso. Con ese chan negro que se funde con ela e que contrasta co fondo. Dorotea é a terra, que tamén está de loito. A arte tamén ten que ser unha labazada. E Dorotea azóutanos a todas coa súa dor que facemos nosa. Coa postura das mulleres: as pernas encollidas e dando amor a todo o que as rodea.

Virxilio non procura nada. Só retratar. Non lle preocupan os puntos de vista (sempre coa cámara ós ollos) nin tampouco dignificar o mundo do traballo. Procura, aínda que con outra óptica ben diferente á de Suárez, dignificar as persoas que van rodando polos diferentes escenarios que capta coa súa máquina. Pero a dignidade xa non é algo que mane da verdade das persoas, ou aquilo que é inherente a cada quen, polo simple feito de existir e de estar no mundo. É algo que se materializa nos posibles (nas radios, nos coches, nas armas, na roupa...). Xa non hai mulleres con mandileta, nin homes con pantalóns arremangados. Non hai suor nin esforzo. Comeza a vida do escaparate e roubannos ou deixamos ir, sen vontade ningunha e ben o sei, a nosa propia forma de ser e estar no mundo. Esta idea ten que ser obxectivamente matizable: as fotografías de Virxilio concédennlle ás clases populares unha ferramenta (de representación) da que careceran ata ese momento. Quen se fotografaba nos estertores da fotografía era quen tiña cartos para pagar. Virxilio non viu na fotografía un medio artístico, senón un modo para sobrevivir e ofrecíalle á

veciñanza, a fin de contas, o que demandaban. Non debemos esquecer tampouco que a partir de 1950 se puxo en circulación o DI (instrumento de control) e vinculado tamén con esta faceta puido Virxilio engrosar as súas caixas de zapatos, estupendos arquiteiros para os seus retratos. Poderíamos lembrar os catro *eus* de Barthes a propósito da fotografía:

A Foto-retrato é um campo cerrado de forças. Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgasse, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exhibir sua arte. (Barthes 1984: 27).

O eu que se xulga a si mesmo coido que coincide nos dous fotógrafos. Só temos que mirar fotografías actuais e comparalas con calquera das dúas que vimos ata o de agora. Agora xulgámonos a nós mesmos como figuras que debemos sorrir. Xa comentei que Dorotea quizais quixese esbozar un sorriso, pero este contense e lembramos a Maside e a súa teoría sobre o hieratismo da fotografía popular galega.

O eu que lle gustaría que se xulgase quizais varíe: na fotografía de Suárez este eu considéroo secundario —aínda que tamén existe—, mentres que na de Virxilio penso que é principal. Só cómpre pensar na distinta finalidade de cada unha das fotografías. Non sei se a nosa Domitila-Penélope chegaría a verse nunca na superficie do papel, mentres que Virxilio captaba imaxes que ían ser destinadas para a persoa que as encargaba (e coas finalidades máis diversas: auto-representarse, vocación de permanencia, enviar fotografías á familia emigrada como constatación de algo, integrar un membro da familia falecido ou ausente nun retrato de grupo...).

O eu que o fotógrafo xulga varía enormemente. Suárez retrata de xeito épico as xentes do mar seguindo en certa maneira o estilo soviético. Enxalza as calidades do mundo obreiro. Virxilio non. Virxilio entende que o *eu* anterior, o *que lle gustaría que se xulgase*, debe ser alguén que non pareza que padeza a miseria, alguén «digno» de que a película o inmortalice. A ese respecto resultan interesantes as fotografías de carné que mencionaba antes. É moi ilustrativa a imaxe do anverso da capa do catálogo co que traballo, feita para ser recortada: é unha muller cun rostro sufridor que decide poñer as súas mellores galas. Leva unha camisa e un abrigo de veludo (por suposto, negros), pero a mirada de Sendón, Suárez Canal e Keta rescata a fotografía completa e dese xeito tamén podemos comprobar que leva un saco de plástico atado á cintura, seguramente para evitar que a mellor roupa que ten se molle ou se manche. Virxilio non xulga fotografable as distintas escenas que poden compoñer a vida rural nos anos 60 do século pasado. Tampouco lle pagarían por iso, seguramente. Suárez, pola contra, fai diso a súa iconografía.

O eu que lle serve ó fotógrafo para exhibir a súa arte tamén muda. Virxilio non tiña esa pretensión en absoluto, o que non significa tampouco que se despreocupase por completo da estética fotográfica. O feito de que o propio Suárez negase esa posibilidade é constatación de que a idea estaba presente.

Todos os días nas memorias de Virxilio son días de festa. Só que a festa sabémola imposta e calquera que vive nunha aldea sabe que os luns, por moito que se disfracen de domingo, seguen a ser luns. E os domingos, tamén luns. Máxime na posguerra. Di Flusser (1990: 27) que «el fotógrafo no trabaja, no pretende cambiar el mundo: busca información para realizarla en una fotografía». Sen dicir que é unha afirmación falsa, podería dicir que é contraditoria se ampliamos o sentido que el lle dá á palabra «transformación» (a saber: el fala da transformación material, eu da simbólica). El mesmo afirma, como xa vimos, que as fotografías programan unha conduta máxica na sociedade. Pero non todas as fotografías actúan do mesmo xeito nin falan das mesmas cousas. Aínda que hoxe todas sabemos que nas presenzas están tamén as ausencias, non está de máis lembrar que quizais as fotografías de Virxilio contribúen a que queiramos máis. As de Suárez, pola contra, a que *nos* queiramos máis. Un pronome e un abismo. E non digo que o noso traxe deba ser o da mandileta. Só digo que o é, que o foi. Que desde Suárez, nunca máis. Ou si? A seguinte imaxe é de Cristina García Rodero:



Foto 3: De Cristina García Rodero, *Maternidad* (Río Frío, 1987).

Fonte: *Transtempo* (2010), Editorial La Fábrica, Madrid, de Cristina García Rodero.

Esta non me parece a imaxe máis representativa da fotografía manchega, desde logo. No catálogo co que traballamos, atoparemos sobre todo reportaxe de festas populares. Se a escollo é porque, aínda que pasaron 50 anos desde a primeira fotografía que amosamos, temos novamente a mesma muller, esta vez acompañada dun rapaz que presupoñemos o seu fillo aínda sen coñecer o título da fotografía. Xorden as figuras do seixo, a muller apresada contra el e, baixo a súa protección, o neno. Outra vez as mans intúense fortes. A súa mirada ó infinito (ó mar do río Tea, quizais), de enteireza e cansazo. As vides estendéndose coma cobras ás súas costas e o emparrado facéndolle de cárcere. E outra vez, a pesar do loito, a mandileta (ou a saia?) de raias verticais.

Se non soubésemos o ano, tamén saberíamos que pasou o tempo. O pano que leva ela non lle cobre todo o cabelo. O seu loito xa non é rigoroso e permanece aliviado por ese estampado moderno na cabeza. E ten un prendedor no peito, que ben podemos considerar unha metáfora visual arraigada á vida tradicional-moderna.

A xulgar polas (mínimo) tres mangas que leva, polo xersei de lá do fillo, e fundamentalmente polas ramas sen flor nin folla, estamos diante dun sol de inverno. Un sol alto do mediodía que lle fai alongar as sombras cara abaixo. Esta muller mira, pero tamén escudriña. Podemos quizais pensar que é polo efecto do sol, pero o astro alumea do mesmo xeito o cativo, sen que amose unha face preocupada, aínda que tampouco apreciamos a alegría que se lle apón á infancia. Parece un home nun corpo de neno. O feito de que leve un xersei branco cunha imaxe feminina, ademais de establecer un claro contraste coas roupas negras da mai, fainos pensar que herdou a roupa. Non se perciben tempos de opulencia.

García Rodero rescata o esquema de Suárez nesta fotografía e volvemos ter un triángulo. Non obstante o punto máis alto xa non é a muller, senón a pedra. Resalta, querendo ou sen querer a preeminencia da opresión sobre a liberdade. Respecta a autora a regra dos terzos e sitúa a mirada dela nun punto de forza. Outra vez hai máis aire ás súas costas que na liña que proxecta a mirada. Rodero, como Suárez, non traballa para as persoas que saen nas súas imaxes e capta a mirada desta muller cara á dereita. En termos fotográficos afírmase que as persoas que miran cara á esquerda pretenden transmitir a súa mirada lembradora; pola contra, as figuras que miran cara á dereita, ollan ó futuro. E non parece un futuro moi alentador o desta familia, que podería ser a de calquera.

Barthes (1984) considera que a loita é lograr que a fotografía non sexa a morte. Esta batalla está perdida de antemán. No mesmo intre en que apertamos o botón da máquina, asasinamos o presente. Nunca máis se vai volver repetir. Por outra parte, é certo que por moito que non tirásemos ese recordo, tamén sabemos que o futuro se consome no presente, que se transforma de inmediato en pasado. Nin o futuro nin o

pasado existen senón é no presente, un momento tan fugaz que resulta imperceptible. Agora ben, nós somos o que nos permite a memoria e nese sentido a fotografía cumpre un papel determinante. Con todo, concordo en que é, pois, unha constatación inequívoca de morte, de finitude. As fotografías escollidas tamén amosan a morte no seu plano máis real: o loito é a expresión formal da perda dun ser querido e ese costume sobrevive ata os nosos días, aínda que o loito perpetuo existe cada vez menos e cada vez máis a sociedade se revolve contra ese hábito. A este respecto tamén hai quen opina o contrario. Fontcuberta (2015: 22) di que «para Kracauer lo que en realidade pretende [a fotografía] es desterrar el recuerdo de la muerte [...]. Si fotografiamos es para apegarnos a instantes de la vida de tal forma que olvidemos que existe la muerte. La fotografía tendría pues como misión eclipsar la idea misma de la muerte». Sexa como for, as *suxeitas* (ou *obxectas*) que podemos ver nestas tres imaxes que analizamos, non son elas mesmas. Son, no mellor dos casos, un ángulo, nun espazo e nun tempo que xa non existe nin nunca máis vai regresar.

Flusser (1990) pola súa banda, afirma que o fotógrafo loita contra o aparato e que todas as imaxes significan conceptos contidos nalgún programa, cuxa función é, como xa falamos, a de programar unha conduta máxica na sociedade. Considero ambas as afirmacións certas. Non obstante, como xa adiantei ó longo desta análise, a ollada dos diferentes autores é diferente. Se Virxilio se abandona á sorte do programa sen apenas pensar en gañar algo máis que cartos (e a satisfacción da súa clientela), García Rodero e sobre todo Suárez son claros vencedores. Coa súa cámara, ademais de constatar unha realidade, transmiten sensacións, teñen un discurso que transcende a propia fotografía en si mesma, contan unha historia. Comparto tamén a idea de que as fotografías contribúen a perpetrar a ideoloxía dominante e, efectivamente, programan a sociedade dun xeito máxico: esta idea pode axudarnos a entender que, aínda 50 anos despois, teñamos a mesma figura, enloitada cunha ollada de pasividade ó horizonte. Pero esta, por moitos non considerada, arte tamén poden exercer de contradiscurso ademais de que, citando outra vez a Fontcuberta (2016: 53), «no hay ni buenas ni malas fotos, hai buenos o malos usos de las fotos».

5. Conclusións

Cando a cámara nos apunta, o noso corpo sofre unha especie de tensión e recreamos un dos nosos múltiples *eus*: aqueles que consideramos dignos de transcender o tempo. A fotografía perpetúa o discurso dominante e faino da forma máis sibilina posible: sen palabras. Pero as fotografías falan. Como di Barthes, temos que pechar os ollos. E escoitar o que nos teñen que dicir. Ou como afirma Tarkovsky (2002:

128), «una imagen es una impresión de la verdad a la que podemos dirigir nuestra mirada desde nuestros ciegos ojos».

Como acusar as imaxes de configurar a nosa mente, a nosa propia percepción de nós e do mundo? Só cómpre ver a evolución da fotografía popular: se a frontalidade e o hieratismo era a norma habitual ata non hai moito, na actualidade os planos múltiples e, sobre todo, o sorriso é o que conforma a mentalidade do suxeito-objeto fotografado. A evolución do pensamento vese reflectido sen lugar a dúbidas nas tomas fotográficas que nos descompoñen. É así como entendo a conciencia máxica de Flusser. As fotografías contribúen a programarnos sen que nós o advirtamos. Paréceme evidente tamén que esta non é a única causa. Só hai que ver as novas tendencias sociais, pseudo-psicolóxicas que nos animan «a desfrutar das pequenas cousas» ou «a vivir o presente» e non deixo de preguntarme se iso non deixa de ser unha forma de que nos rouben o futuro. Aínda que certamente, este non é o tema que nos ocupa, si que me parece un aspecto para ter en conta, porque como é lóxico, as fotografías retratan non só as persoas senón a súa forma de ser e de estar no mundo.

Se atendemos á alfabetización visual, poderíamos dicir que estamos nun momento en que todo o mundo ten papel e bolígrafo para escribir coa luz. A sociedade no seu conxunto está aprendendo a tirar fotografías e faino baixo a imposición dunha estética dominante. Tamén considero que, aínda que a maioría de nós sabe escribir (mesmo sen faltas de ortografía) non todos podemos redactar o *Quijote*. En parte porque está xa feito, e en parte porque non temos as habilidades suficientes. Sirva esta pequena analoxía para dar a entender que estamos nun punto social idóneo para que se desenvolva, o que poderíamos chamar, seguindo a metáfora literaria, a *nova narrativa fotográfica*. Aínda que, como en todas as artes, sexa necesario esperar uns cantos anos para advertilo.

Esa imposición da estética dominante debemos poñela en relación co cine, coa televisión e se cadra, dun xeito aínda máis fundamental, coa chegada de internet que acelera e expande toda esa información e que se pode concretar nas redes sociais. Xa analizamos que se descompoñemos unha película, a súa mínima expresión é o fotograma, ou sexa, unha fotografía. Estamos bombardeados por modelos impostos. Imos ó cine para ver sempre a mesma película. Apertamos o botón da nosa cámara tamén para facer sempre as mesmas fotografías.

As redes sociais son o escaparate das nosas vidas. Non cómpre termos acceso ó vasto corpus de Instagram para constatar os significativos cambios que se dan neste eido a respecto por exemplo, da última fotografía que analicei neste ensaio. Nunca veremos nas redes sociais unha imaxe de nós mesmas nestes parámetros (loito, pano na cabeza, distanciamento, hieratismo etc.). O noso mundo, a nosa conciencia do

mundo, apenas variou nos 50 anos que mediaron entre Suárez e García Rodero. Pero, como representamos agora as mulleres? Non só somos as obreiras da imaxe, traballadoras sen salario, senón que estamos programadas para seguir contribuíndo a perpetuar o discurso patriarcal e postergamos, dese xeito, a nosa propia liberación.

Despois de tantos anos de represión quizais era necesario destaparse. O corpo nu era provocación, creaba consternación, choque. Poucos anos despois, produto desta aceleración en que vivimos (unha imaxe percorre o mundo á velocidade da luz coa que se debuxa), esta consternación naturalizouse, volveuse habitual, fíxose norma. Baixo o lema «teño que vestir como quero» pesa o *habitus* de Bourdieu e non é certo que ensinemos máis ou menos sinxelamente porque nós queiramos. Quen quere é a sociedade, é a cultura patriarcal que xa non se escandaliza, que desfruta. Pasamos dun momento en que a sexualidade era un tabú a outro en que as nenas bailan *twerking* con 10 anos. E non penso que haxa nada de moral nas miñas reflexións. Non defendo volver a ese loito que nos atrapou durante séculos. En realidade o loito nunca marchou; agora vístese de cores: seguimos sendo corpo / obxecto, para o pracer doutros. Unha situación que non vexo en absoluto liberadora.

As fotografías son, pois, constatación e programación. Só aprendendo a interpretarlas poderemos combater os seus discursos que non son nada inofensivos. Fronte a ese contrapicado que nos ofrece Suárez, na actualidade a tendencia é a de fotografarnos desde arriba, desde un plano picado, mentres ensaiamos o mellor sorriso e miradas de sensualidade. Ademais, agora, como tamén reflexiona Fontcuberta (2015), xa non existe a latencia, ese esperar analóxico entre que apertamos o botón e revelamos a imaxe. Non só é que se minimice á súa mínima expresión (como na fotografía dixital dunha cámara reflex, por exemplo), senón que estamos vendo en vivo e en directo como imos quedar inmortalizadas (ou suicidadas), como acontece nas cámaras de *selfie*. As cámaras como espellos (aínda sabendo esa imaxe especular, e enganosa, é a nosa outra, unha outra que agora recreamos, en directo, en función do que a sociedade espera de nós).

Suárez consegue engrandecer a súa figura con este recurso. Que se supón que acontece co plano inverso? Miniaturizámonos e gustámonos porque os nosos ollos se fan máis grandes, aínda que non sirvan para ver mellor e sigamos a ser bosquimás.

Referencias bibliográficas

Barthes, Roland (1984): *A cámara clara. Nota sobre a fotografía*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

- Baudrillard, Jean (2016): *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Benjamin, Walter (2003): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- Bourdieu, Pierre (2003): *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gil.
- Bourdieu, Pierre (2006): *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Castaño, Yolanda (2007): *Profundidade de campo*. A Coruña: Espiral Maior.
- Dávila, Berta (2008): *Dentro*. A Estrada: Fervenza.
- Dor, Joël (1995): *Introducción a la lectura de Lacan*. Barcelona: Gedisa.
- Flusser, Vilem (1990): *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas.
- Fontcuberta, Joan (2015): *La cámara de pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: GG.
- Fontcuberta, Joan (2016): *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Forcadela, Manuel (2011): «A representación de Galicia en Ruth Mathilda Anderson», en C. Fernández Pérez-Sanjulián (coord.): *Viaxes e construción do pensamento: viaxes e viaxeiros na Galiza anterior a 1936*. A Coruña / Allariz: Universidade da Coruña / Fundación Vicente Risco.
- Freire, Laura (blog.) (2013): «O meu home é mariñeiro», en *Herdeiros da Crus. Letras de canciones*, (05/06/2013). Disponible en: <http://1593577411236987.blogspot.com/>. [Consulta do 18/02/2019.]
- Garcia Rodero, Cristina (2010): *Transtempo*. Madrid: La Fábrica.
- Lucas, A. et alii (2011): *Virxilio Viéitez*. Vigo: Fundación Marco / Fundación Telefónica.
- M. de Miguel, Jesús / Omar Ponce de León (1998): «Para una sociología de la fotografía», *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 84. Madrid: CIS, 83-124.
- Maside, Carlos (1998): «En torno á fotografía popular», *Grial* 139, 567-576
- Nasio, Juan David (1992): *La mirada en Psicoanálisis*. Barcelona: Gedisa.
- Nasio, Juan David (1996): *7 conceptos cruciales del psicoanálisis*. Barcelona: Gedisa.
- Sekula, Allan (1998): «Sobre a invención do significado da fotografía», *Grial* 139, 453-474.
- Sontag, Susan (2006): *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
- Suárez Canal, Xosé Lois (2019): *José Suárez Vigo*. Disponible en: <https://josesuarezfernandez.wordpress.com/series/marineiros/>. [Consulta do 18/02/2019.]
- Suárez, José. (1981): *Galicia terra, mar e xentes*. Madrid: Xerais de Galicia.
- Tarkovsky, Andrei (2002): *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp.

Cumieira. Cadernos de investigación da nova Filoloxía Galega é unha publicación do Departamento de Filoloxía Galega e Latina da Universidade de Vigo que recolle traballos académicos dos novos investigadores e investigadoras no ámbito da Filoloxía Galega.

Neste vol. 4 poden lerse estudos de sociolingüística e dialectoloxía sobre o galego, de sintaxe contrastiva entre galego e romanés e sobre o discurso fotográfico en Galicia.

Universidade de Vigo