

El milímetro y la diferencia

Por Raúl Beceyro

Lo que cuenta son las pequeñas diferencias; las “ideas generales” no significan nada.

¡Viva Stendhal* y los pequeños detalles! El milímetro y la diferencia.

Henri Cartier-Bresson: Le Monde
5 de septiembre de 1974

* **Henri Beyle**, 1783, conocido por su seudónimo **Stendhal**, escritor francés del siglo XIX.



"Pequeña tejedora en una hilandería de algodón en Carolina", Lewis W. Hine, 1909.

Toda la parte izquierda de la foto de Hine, más de un tercio de su superficie, está ocupada por una enorme máquina, frente a la cual (en la cual) están trabajando los dos únicos personajes. Esa máquina, que en el extremo izquierdo desborda los límites del cuadro (es más "grande" que la foto), en el fondo, junto a la pared, ocupa menos de la cuarta parte de la altura de la foto. De esta manera, las diferentes secciones o partes de la máquina (por ejemplo, la parte apoyada en el suelo, el "piso" de la máquina, o esos objetos oscuros que la niña está tocando con la mano, o la hilera inferior de las bobinas de hilo, o la parte superior, el "techo" de la máquina, donde están las bobinas ya terminadas) presentan, hasta una cierta altura de la foto, líneas que suben a medida que se acercan al fondo de la enorme sala de máquinas, y a partir de una cierta altura las líneas descienden a medida que se aproximan al fondo. Hay un punto en el cual las líneas son rectas y no suben como en la parte inferior ni bajan como en la superior. Ese punto, o línea, o nivel, está situado aproximadamente en la mitad de la parte visible de la hilera inferior de las bobinas, y si trazamos una línea recta en ese punto, perpendicular al borde izquierdo de la foto, veremos que esta línea pasaría, aproximadamente, por el medio de la nariz de la pequeña tejedora y algo más arriba del codo de la persona que en el fondo mira hacia la cámara. Ésta es la altura de la cámara, altura desde la cual el fotógrafo ha hecho funcionar el disparador.

Este hecho permite establecer con precisión dos cuestiones. En primer lugar, las relaciones entre los dos personajes. Lo que a primera vista podía parecer impreciso se define: el personaje que está atrás es un adulto, ya que la nariz de la pequeña que aparece adelante llega más o menos a la altura de su codo. En segundo lugar, otra certeza: el fotógrafo se ha agachado para tomar la foto. Desechando la altura "normal", la de su propio ojo, el fotógrafo ha preferido bajar y ha elegido como altura de cámara la de los ojos de la pequeña tejedora. A causa de este hecho, tanto el rostro como el cuerpo de la niña "se ven bien". La altura "normal", la del ojo del fotógrafo, hubiese "aplastado" a

la niña contra el piso; el plano picado que hubiese resultado tendría como significación inicial, automática, disminuir al personaje, "aplastarlo" metafóricamente. Al elegir otra solución, al colocarla cámara a la altura aproximada de los ojos de la niña, Hine le devuelve al personaje toda la dignidad que el picado le hubiese retirado. Esos cincuenta centímetros que la cámara desciende comienzan a producir una transformación radical en el material que el fotógrafo tiene ante sus ojos; en ese mismo momento empieza a precisarse esa organización mediante la cual Hine manifiesta su opinión sobre el hecho real al cual se ve confrontado (una máquina enorme y dos personas trabajando) y, de esa manera, su concepción del mundo.

Gracias a la perspectiva, entonces, se puede establecer con precisión la altura de la cámara. En cuanto al punto de cámara exacto, el fotógrafo no se ha colocado en una posición, digamos, equidistante de la máquina, con relación a la pequeña tejedora, es decir, tan cercano a la máquina como lo está la niña. Es a causa de la posición de la cámara que la niña no tapa a la mujer del fondo, lo que sucedería si cámara, niña y mujer hubiesen estado colocadas en una misma línea, y es también por esta razón que la niña impide ver la parte final de la máquina, allá en el fondo. El fotógrafo, efectivamente, ha dado un paso al costado, alejándose de la máquina y acercándose a la ventana. Para que la niña continúe, sin embargo, ocupando el centro de la imagen (si trazamos una línea vertical que divida a la fotografía en dos partes iguales, esta línea cortaría aproximadamente el ojo izquierdo de la niña), el fotógrafo ha debido hacer girar sobre su propio eje, al mismo tiempo que se separaba de la máquina, y de esta manera se produce una transformación: se ve más máquina que ventana, es decir que el borde derecho de la foto muestra una pared que está más lejana del nivel del fotógrafo que el punto de la máquina que marca el borde izquierdo; la máquina está vista más de frente y la ventana dejada de lado, ya que el fotógrafo le da (relativamente) la espalda. La máquina adquiere así una importancia (proporcionalmente) mayor, considerando, simplemente, la posición

que ocupa en la foto. Importa más, es más determinante, la máquina que la ventana.

Este paso al costado que el fotógrafo da planteaba, sin embargo, un problema: si la cámara se colocaba en una posición en la cual la niña le daba la espalda, entonces su rostro, que había condicionado la elección de una determinada altura de cámara, "se vería mal". Para evitar este inconveniente era necesario que el personaje girara ligeramente hacia la cámara, que, como en la foto, su pie derecho estuviese adelantado respecto al izquierdo y que la niña estuviese mirando un objeto situado entre ella y el fotógrafo. Eso es lo que sucede. Pese a que el fotógrafo se ha desplazado hacia la ventana (que está a la espalda del personaje), la foto muestra el ojo derecho de la niña, lo que prueba que su rostro está tomado ligeramente de frente.

Lo que se podría objetar a las consideraciones que acabo de hacer es su carácter irrisorio. Al fin y al cabo el hecho de que la cámara esté a la altura de los ojos de la niña y ligeramente desplazada hacia la derecha del eje imaginario que une la niña y la mujer del fondo, puede ser considerado insignificante. Cincuenta centímetros en un caso, prácticamente lo mismo en el otro no pueden llegar a modificar la significación de una fotografía. Me parece, sin embargo, que ambos elementos pueden ayudarnos a analizar la "estructura original" que es esta fotografía. Tanto la altura como el punto de cámara son los elementos más evidentes que se ofrecen al espectador de esta foto; Hine proporciona, al mismo tiempo que el elemento anecdótico más evidente (la pequeña tejedora), indicaciones para poder comprender, con exactitud, lo que ha querido manifestar en esta foto. No es necesario violentar la fotografía o tergiversar la intención del fotógrafo para considerar que el punto y la altura de cámara han sido dos problemas que se le planteaban a Hine, y que él ha solucionado de una cierta manera, desechando las decenas de soluciones "parecidas" que se le ofrecían. Queda al analista, al espectador, explicitar todo lo que supone cada una de estas elecciones, poniendo así al descubierto el mecanismo que ha conducido al grafo a efectuarlas. .

Otro problema al cual el fotógrafo se ha enfrentado es el del foco. Imposibilitado (relativamente, ya que hubiera podido esa solución) de tener en foco todos los elementos de la foto, desde el punto más cercano de la máquina hasta la pared del fondo, Hine coloca la zona de definición en el lugar donde está la pequeña tejedora: la niña está en foco. (Gracias a la perspectiva de la foto podemos establecer otra vez con bastante precisión a partir de qué punto, y hasta qué punto, las cosas están en foco, y si bien no podemos establecer la distancia exacta que abarca la zona de foco, dada la ausencia de referencias suficientes, podemos marcar exactamente las cosas que están en foco.)

Es evidente que esta elección (poner en foco a la niña) tiene una enorme importancia, ya que ella sola determina una gran parte de la imagen. Pensemos, por ejemplo, en las otras dos soluciones que Hine no ha elegido: el foco sobre el objeto más cercano, la máquina, lo que dejaría el resto de la foto desenfocado; o el foco sobre la mujer del fondo, y en ese caso la niña quedaría imprecisa y secundaria. Esta segunda solución (la mujer del fondo en foco) es bastante más improbable que la del foco en la máquina, resolución que Hine hubiera podido, efectivamente, efectuar.

A lo largo del recorrido que hemos efectuado por las sucesivas elecciones de Hine (altura de cámara, punto de cámara, zona de foco), hemos visto los dos polos en como a los cuales gira la estructura de la foto, la máquina y la niña. De un lado está la máquina, el trabajo; del otro lado, un ser humano que se ve obligado a trabajar.

El fotógrafo, a través de esas sucesivas elecciones, ha ido conservando un delicado equilibrio; él dice que la máquina quiere aplastar al ser humano y que el ser humano se le resiste. La fotografía es la historia de esta resistencia. El punto de cámara, ese paso al costado que ha dado el fotógrafo, establece toda la importancia de la máquina; pero al bajar cincuenta centímetros la altura de la cámara y al descender al nivel de los ojos de la niña, y además al poner en foco

al personaje, en ese momento el fotógrafo se pone decididamente de su parte.

Todo en esta fotografía es matiz, porque ese equilibrio que hemos mencionado debe ser preservado cuidadosamente. La victoria del ser humano en la cual él cree (dice Hine en la foto) sólo ha de producirse luego de una lucha larga y dolorosa; Hine no subestima el poder de la máquina (del trabajo, del capitalismo, del dinero, del Estado), lo sabe enorme, y a su lado puede parecer irrisoria la resistencia de la niña. Es posible, incluso, que esa niña que en 1909 trabajaba en una hilandería de Carolina haya sido, ella, vencida, pero sus pares, ellos, triunfarán. Puede pensarse que esa niña oprimida, sometida, humillada, momentáneamente vencida, es la representante de la clase obrera, y es sobre esa clase que la foto, finalmente, habla.

Otro elemento que debemos observar es el plano elegido. El personaje central, la niña, está presentado en una figura entera abundante un plano “demasiado grande”, si lo que se quiere mostrar es, solamente, la imagen patética de una niña que trabaja duramente. En ese caso hubiese sido más “correcto” mostrar un plano más cercano de la niña, lo que hubiese aumentado, seguramente, la cantidad de “emoción” de la foto. Pero si Hine da, literalmente, “un paso atrás” e inscribe a ese personaje en el contexto, es porque quiere que nosotros espectadores, hagamos lo mismo. Es también gracias a esto que vemos, al mismo tiempo, a la niña y a la clase obrera, y frente a ella, en la mitad izquierda de la foto, la máquina de hilar y el capitalismo. Es el irreductible antagonismo de estos dos elementos lo que constituye el significado central de la imagen.

Además, la luz. En la foto, por supuesto, no hay sol. La amplia gama de grises es el producto de la iluminación natural de un interior-día típico. Las ventanas que están a la derecha de la imagen proporcionan una luz difusa generalizada. La luz, en este lugar, está para iluminar la máquina, y únicamente para ello. La máquina traga la

luz y la ventana está allí para que el trabajador pueda ver mejor la herramienta de su trabajo.

La niña da la espalda a la luz, al día, a otra cosa que no sea su trabajo, y no mira la ventana, porque no puede, no tiene tiempo, y además porque detrás de esa ventana no hay nada, salvo hangares penumbrosos similares al de la fotografía, chimeneas humeantes que impiden el paso de la luz del sol, casas tristes y miserables donde la pequeña tejedora llegará a la noche, después de un día de trabajo.

La luz parece ser acá no ya una elección del fotógrafo, sino casi una imposición del lugar. Pero también en este caso podemos pensar en las otras posibilidades que Hine ha desechado; él hubiera podido elegir otra hora del día para sacar la foto, y entonces, por ejemplo, la luz del sol hubiese entrado por esas ventanas, nimbando las figuras y haciendo resplandecer los metales. Nuevamente los elementos formales de esta fotografía se presentan con la evidencia de lo irrefutable.

Hasta aquí he analizado los elementos específicos de la estructura de la fotografía “Pequeña tejedora” de Hine: la altura de la cámara, el punto de cámara, la zona de foco, el plano elegido, la luz. Lo que he tratado de probar es que en cada fotografía es a través de estos medios específicos, mediante una organización particular, que el autor concreta efectivamente el contenido de una foto. Lo que una fotografía dice, lo dice mediante esta estructura específica, y sólo mediante ella. Es lo que a veces se ha llamado fotogenia y que, si observamos bien, resulta ser, finalmente, la organización de la foto. La fotografía “por ella misma”, es decir, es decir, mediante su propia estructura, aclara el hecho real, lo vuelve comprensible y, al mismo tiempo, pone de manifiesto la visión del mundo que expresa, mediante esa imagen, el fotógrafo.