



Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Artes Plásticas

“Alogenuros de Futbol”

Tesis

Que para obtener el título de
Licenciada en Artes Visuales

Presenta

Luz Adriana Melín Campos

Director de Tesis

Licenciado Víctor Monroy de la Rosa

México D.F. 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

Introducción

Capítulo 1 “Alogenuros”

Pre-textos	1
1.1 Génesis	7
1.2 Metamorfosis	8
1.3 Agilidad mental	9
1.4 El Truco	12
1.5 Fantasmas (Barridos)	13
1.6 Corte	14
1.7 Desfases	14
1.8 Mitos	16
1.8.1 Robert Capa	17
1.8.2 Medusa	20
1.8.3 Perseo	21
1.8.4 La Doncella Corintia	23
1.8.5 La hidra	24
1.8.6 Damocles	25
1.8.7 El Flautista de Hamelin	26

Capítulo 2 “Futbolocos”

La Masa	30
2.1 Características	34
2.2 Símbolos de poder	36
2.3 Los Cristales	40
2.4 Anhelos	41
2.5 Descarga	43
2.6 Muta y Mutas	44
2.7 Nos-otros	45
2.8 Doble Masa	45

Capítulo 3 “Acción”

Tendencias	47
3.1 Movimientos	47
3.1.1 Locomoción	48
3.1.2 Fases consecutivas	49
3.1.3 Dinamismo	51
3.1.4 Futurismo	53
3.1.5 Gestos	55
3.1.6 Simultaneidad	56
3.1.7 Desmaterialización	58
3.1.8 Abstracción	60
3.2 Alogenuros de fútbol.	61
3.2.1 “2 de Noviembre”	63
3.2.2 “El Pedregal”	71
Lista de imágenes	76
Conclusiones	77
Bibliografía	78

Introducción

“Aquel santo día en Madrid”, historia futbolera escrita por José Luis Sampedro, publicada en el diario español “El País” en abril de 1987, fue el pretexto perfecto para salir del fotorreportaje. El relato me transportó al sagrado terreno de juego que interesó de tal modo a entes ajenos al planeta Tierra y al culto dominguero, al grado de orillarlos a espiar. De allí el interés de_adentrarme en la porra y mostrar la vida “dentro de ella” dejando a un lado el reportaje y el documental, para ir más allá y escribir “cuentos” cuyo origen es resultado de la intromisión al “graderío”.

El trabajo sustentado en investigación teórica, me llevo a comprender las cualidades que presenta la fotografía, como el captar literalmente la imagen mental que se forma antes de oprimir el obturador, tras el análisis o estudio intelectual del objeto o situación a retratar.

El trabajo práctico se llevó a cabo en el espacio físico que forma parte fundamental de la presente investigación, es decir, en el estadio, en las gradas. La lectura de los mitos, en especial del fotógrafo André Friedman mejor conocido como Robert Capa, tiene primordial influencia en la propuesta que he llamado “Alogenuros de futbol”.

El objetivo es plantear una manera diferente de ver la fotografía deportiva, dar un paso más allá del fotorreportaje y de la placa previamente planeada, para dar importancia al trabajo intelectual que se desarrolla de manera instantánea al tomar imágenes “vivas”, en movimiento y justo en el instante en que el suceso está ocurriendo.

Para crear dichos cuentos, fue preciso introducirse y formar parte de la “masa” reunida en las gradas del Estadio Olímpico Universitario “México 68”. Estar dentro de las porras del equipo de futbol soccer de la Universidad Nacional Autónoma de México y pisar su terreno no como un extraño, sino con un integrante de “La Rebel”, “La Plus” o “La Ultra”, nutrió de manera sustancial el presente ejercicio.

El primer capítulo se enfocó a los antecedentes fotográficos conocidos, pero en particular a los que están ennegrecidos por el tiempo, donde el instrumento fue la rapidez nacida del instinto “depredador”, para “poseer” e ir a la caza de lo que está frente a nuestros ojos, y será único ya que es producto de una visión particular, de la intención personal, todo ello en un “abrir y cerrar de ojos”,

donde la reducción de exposición a la lente dio paso a imágenes irrepetibles y permanentes.

La referencia a figuras de titanes y héroes de la mitología griega y otros imaginarios literarios, como El Flautista de Hamelin, personaje creado por los Hermanos Grimm en el siglo XIX, tuvo como fin dar realce a los diversos modos de explicar la fotografía, el accionar de fotógrafo y las razones del comportamiento de uno de los objetos de estudio, es decir, las porras del equipo Universidad. Tal y como lo han hecho diversos autores, que superaron la forma "romántica", para descubrir las cualidades imaginativas del fotógrafo que se revelan por sí solas al contemplar sus placas.

Es por ello que equiparé las porras con la Hidra, el temido y destructivo monstruo de mil cabezas; la cámara con Medusa, por el poder que posee de capturar y en sentido figurado "tallar como en piedra" lo que sucede en un solo instante, cuando el mecanismo se utiliza en alta velocidad. Perseo, el fotógrafo, fue el poseedor de la cabeza de cabellera serpentina arrancada de tajo a la última de las gorgonas, con la cual puede derrotar ejércitos enteros. El Flautista de Hamelin actuó sutilmente, hechizando a la Hidra que danzó frente a él sin huir. El motivo central para utilizar figuras míticas, es presentar la visión particular de la fotografía que se nutre de historias ligadas a la fantasía.

El Capítulo 2 tuvo por fuente de inspiración la curiosidad. Tras integrarse a la porra para conocer de cerca qué genera la necesidad de masificarse del ser humano, la alusión a la Hidra tuvo razón de ser, y quedó en evidencia el deseo natural y humano de reproducirse, multiplicarse y de ese modo lograr la sobrevivencia de la especie, así como los relatos mitológicos y fantásticos, sobrevivieron al paso del tiempo a través de la tradición oral y en su momento la escritura, para preservar hasta nuestros días la historia, desarrollo e identidad de las civilizaciones.

Ir más allá de lo que el doctor en Filosofía, escritor y ensayista italiano, Umberto Eco definió en su libro "Apocalípticos e Integrados", me llevó a visualizar las porras deportivas, en particular las de fútbol soccer y más detalladamente, las del Club Universidad Nacional como un motor, un generador de "ánimos" en el terreno de juego, por lo cual no se verá la acción en cancha, solo en la tribuna.

Destacar el factor velocidad, como una cualidad el trabajo fotográfico fue fundamental, porque interviene desde la concepción de la fotografía y la idea que el artista de la lente formula en su "toma mental", hasta la impresión de los alogenuros (sales de plata). El movimiento artístico denominado "Futurismo",

surgido en la primera década del siglo XX en Italia, toma en sus inicios la rapidez y el movimiento violento e inesperado como bandera, pero la historia de la fotografía se negaría una vez más a ser canónica y en una suerte de rebeldía, cedió el estandarte del movimiento a la pintura, cuyos exponentes generaron nuevas corrientes artísticas, consideradas post-futuristas.

La propuesta de realizar tomas en movimiento y vislumbrar buscó narrar historias alternas a partir de las imágenes y lo que como fotógrafa vi al tomarlas, a través del juego con las fracciones que una vez formaron parte diversas líneas del tiempo en el pasado. Para lograr tal propósito, se utilizó el espacio que ocupan las diferentes porras para emitir sus cánticos, físicamente ubicadas en puntos específicos del inmueble, como el llamado "Palomar" y la zona del Pebetero olímpico.

El empleo de la jerga futbolera o lenguaje particular y familiar que usan los aficionados de los Pumas, futbolistas, profesionistas de la narración y todo aquel que se precia de saber del señalado deporte, tiene como finalidad presentar las voces que dicha actividad lúdica genera y que son, de acuerdo a la investigación, uno de los desencadenantes de la vida de la Hidra.

En cuanto al lenguaje fotográfico, he referido técnicas de impresión con la intención de dar realce al juego binario implícito en la fotografía. Ejemplo de ello es la dualidad discursiva y técnica del revelado de la placa, en este caso "revelado", es decir: después de revelar la imagen en el laboratorio a través de un proceso químico, ante los ojos del espectador se revela la visión del fotógrafo.

Adriana Melín

Capítulo 1 “Alogenuros”

Pre-textos.

La fotografía desde su concepción surgió como expresión del anhelo por lograr lo que nunca antes: captar gráficamente un instante. Por lo menos 24 hombres lucharon por llegar a la meta: fijar las imágenes que produce la naturaleza y así, dar paso a una nueva modalidad artística como pináculo de sus deseos.

A partir de una idea común, Gilles Deleuze y Félix Guattari en su escrito *“Antiedipo”* hablaron de la voluntad de *“introducir la producción en el deseo y a la inversa, el deseo en la producción”*. Dejaron ver que su pretensión era culminar en *“algo real”*, porque siempre estuvieron ligados al objeto. Plantearon que: *“No es el deseo el que se apoya en las necesidades, sino al contrario, son las necesidades que se derivan del deseo”*¹. Ambos persiguieron el objetivo de plasmar imágenes naturales, más que meras representaciones, para transmitir su punto de vista, de allí que tal denominación, fuera uno de los muchos nombres que se le dio a esa manía ya revelada. Así, la fotografía no fue solo una representación, sino la presentadora del deseo consumado, que surgió de la contemplación de un objeto de deseo, a tal grado que se tornó en una obsesión satisfecha al llegar a la meta anhelada.

La idea de lograr una vista de la naturaleza se metió entre ceja y ceja de los pioneros de la imagen fotográfica. Las primeras gráficas fueron logradas mediante la técnica del contacto directo (al poner un objeto sobre un papel preparado con una sustancia sensible compuesta a base de nitrato de plata que luego se expone a la luz) y otras fueron acompañadas de escritos con la misma técnica con la que exponían el proceso. Los primeros intentos de salir a la luz del sol, se realizaron dentro del lugar de trabajo, en un inicio con el uso de la cámara oscura. Entre las imágenes primigenias de las que queda registro y por lo tanto, son las más difundidas, se encuentran las de Louis Daguerre y Nicéphore Niépce, que a través de cartas solían hablar de sus descubrimientos. Como el escrito que data de 1826, donde Daguerre dice: *“Durante largo tiempo también he buscado lo imposible”*.²

La respuesta de Niépce admitía que ambos se ocupaban del mismo objeto, al que se referían en repetidas ocasiones como imposible pero deseado: *“vistas*

¹Geoffrey Batchen. “Arder en Deseos, la concepción de la Fotografía”. Pág. 183

² Ibídem. pág. 93

de naturaleza". Así, el "mito" del tan sonado plagio de Daguerre a Niépce como el "padre" de la técnica fotográfica es derribado por estos escritos. En la misiva de respuesta fechada el año siguiente Daguerre escribió: *"No puedo ocultar que ardo en deseos de ver tus experimentos tomados de la naturaleza"*³.

Por su parte, el francés Arago se expresó así *"No hay nadie que no haya deseado ardientemente el descubrimiento de algún medio de fijar las imágenes sobre la pantalla"*. Los pioneros manifestaron su apuro al decir: *"ardo en deseos", "no puedo esperar", "objeto imposible"*⁴. Textos que demostraron sin lugar a duda que la fotografía ya era una necesidad para ellos.

En el mismo tenor, casi obsesivo, Bazin expresó: *"La imagen fotográfica es el objeto mismo, el objeto liberado de las condiciones del tiempo y del espacio que lo gobiernan... la fotografía como tal y el objeto propiamente dicho comparten un ser común"*⁵. Son los albores de la era fotográfica y están bien documentados; sin embargo, donde se extiende un velo es en las primeras impresiones, es decir, en los primeros resultados del proceso de perfeccionamiento, ya que no se había logrado dar con su alumbramiento, que quedó velado por un misterio. Los pioneros dejaron algunas muestras de los arduos esfuerzos por lograr lo que hasta entonces era imposible y que ninguna rama del arte podía mostrar. Las pesadas arenas del tiempo cayeron sobre esos pasajes históricos que se van desvaneciendo al paso de los siglos. Tras el logro de capturar la imagen en papel, este comenzaba a ennegrecerse al entrar en contacto con la luz del sol, se trató entonces de una carrera contra el tiempo que durante largos años caracterizó a la fotografía y llevó a los apasionados a mantener su ardua búsqueda.

En el intento de solucionar el problema, los primeros fotógrafos alargaron el tiempo de exposición de los objetos a la cámara. En el año de 1827, Niépce agradece por escrito a Daguerre, por compartir sus avances en la investigación. Dichas cartas demostraron el espinoso esfuerzo de Daguerre por materializar su más grande obsesión, lo que se convirtió en un capricho crónico cuanto más imposible era consolidarlo. Mientras más se le negaba, más se aferró al objeto en cuestión. La intensa codicia quedó registrada de puño y letra por ambos obsesos, en los citados documentos donde documentan los fracasos que sufrieron cuando las imágenes se oscurecían al mostrarlas a otros. Algunos, enfadados expresaron que todos deberían dar a conocer los resultados de sus respectivos experimentos, para no cometer los mismos errores. Todos estaban

³ Op. Cit. Pág. 56

⁴ Ibíd. Pág. 56

⁵ Philippe Dubois. "El acto fotográfico". pág. 39.

ansiosos de realizar su capricho. Teniendo los pretextos y escritos europeos, hubo que viajar largas distancias para perseguir las impresiones dejadas de un extremo del mundo al otro, que la luz y el tiempo han ocultado enfrente de nuestros mismísimos ojos.

Muestra clara de que nunca descartó la idea de crear un mecanismo eficiente para capturar la imagen, es lo que Nicéphore Niépce escribió a su hermano el 12 de marzo de 1816, diez años antes de mantener correspondencia con Daguerre: *“Claude: dedique parte de mi estancia aquí para crear una especie de ojo artificial, que no es más que una pequeña caja de unos 15 cm. cuadrados, la caja estará equipada con un tubo que puede alargarse y contendrá un vidrio en forma de lente⁶”*. Una nueva referencia al planteamiento apareció en otra carta fechada el 5 de mayo de 1816, donde Niépce volvió a referirse a su cámara, como un “ojo artificial”.

Otro de los llamados padres de la fotografía, el Brasileño Hércules Florence, dejó registros fechados el 2 de enero de 1833, donde describió sus primeros experimentos fotográficos con una cámara oscura a la que integró una lente adicional y una hoja de papel empapada en *nitrate de plata*⁷. El carioca realizó una exposición de 4 horas desde su ventana, que dejaba ver los tejados vecinos y parte del cielo. El autor también refiere una fotografía de la fachada de una cárcel local, y algunos otros paisajes vistos desde su ventana.

El paso del tiempo se convirtió en el enemigo a vencer, ya que las exposiciones debían prolongarse por largos periodos, lo que traía como resultado calles desiertas, manchas oscuras barridas o personas a medias. Alrededor de 1838, Daguerre se esforzó por presentar su invento al público, pero sus ejemplares no mostraban personas completas o imágenes claras; de hecho, solo aparecían especies de espectros desdibujados y borrones oscuros a mitad de la calle, que no eran más que el retrato del ir y venir de los transeúntes. Pese a los fallidos resultados, la búsqueda continuó hasta captar cuerpos completos y siluetas claras.

Daguerre no perdía la esperanza de registrar en sus placas figuras humanas definidas, aún estando en pleno movimiento. Debía satisfacer su necesidad de perfeccionar la técnica y reducir al máximo el tiempo de exposición del objeto en la placa fotográfica.

⁶ La referencia en la cita 6 es la misma que en la cita n° 1. Págs. 68,74-76, 84

⁷ El nitrato de plata es una sal inorgánica, su fórmula química es AgNOL₃ al entrar en contacto con la luz comienza a ennegrecerse.

Con la incorporación a la cámara del lente compuesto, surge la analogía entre éste y el órgano de la visión como fuente de la imagen (esquema de Leonardo Da Vinci. 1452-1519). Hecha a imagen y semejanza del ojo humano, incluso pensada como su sustituto, se instaura como generador de imágenes: este es uno de los principales fundamentos de la teoría fotográfica en cuanto al discurso intelectual que implica el deseo como fin oculto.

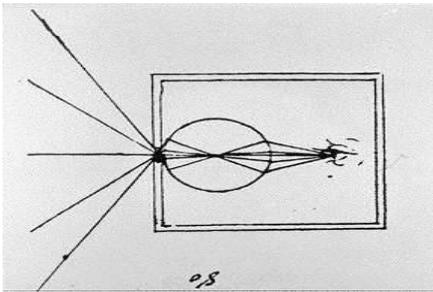


Imagen 1

Grabado representando el fenómeno óptico de "La cámara Oscura" 1752 Leonardo da Vinci

El acto de plasmar las imágenes de la naturaleza que son instantáneas y desaparecen de un instante a otro, fue pretexto para crear un medio, ese ojo artificial que las conservara de forma permanente. Todavía con el reloj en contra, pues las fotografías seguían ennegreciendo, los fotógrafos se vieron obligados a incorporar otro componente básico, que fue la temporalidad, es decir, la disminución de los tiempos de exposición y fijado de las imágenes sin que se obscurecieran. Lo anterior les permitiría perpetuar lo fugaz en un solo instante, en un solo vistazo. Reducir el tiempo de la toma de la imagen a un solo gesto en el que tiempo y acción fueran capturados permanentemente, fue una necesidad primaria.

Imposible como mezclar agua y aceite, así se pensó que sería la creación de la fotografía, pero finalmente se logró conjuntar conceptos contrarios que ni la pintura o escultura pudieron lograr. La fotografía amalgamó elementos opuestos como lo momentáneo y la eternidad, lo fugaz y lo encadenado, lo fijo y lo cambiante. Así, se logró un avance que en poco tiempo permitió alcanzar el objetivo, un nuevo elemento que revolucionó por completo el enfoque: el resultado debía hacer protagonista la óptica del fotógrafo y la lucha el cuerpo humano como parte importante.

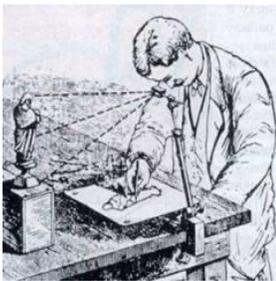
La fotografía fue catalogada como arte, cuando sale de la representación y pasa a ser parte integrante del fotógrafo, permitiendo dar a conocer el modo en que estos visionarios percibían el mundo, no de forma estática sino mutable en sí misma.

Es así como la temporalidad se convierte en la característica principal de la fotografía. Daguerre habló de una reproducción espontánea que hasta ese entonces era imposible lograr. Quiso plasmar sus vistas pero los tiempos de exposición se extendían por horas, buscó captar la naturaleza en una forma única, tomando en cuenta las diversas gradaciones de iluminación de acuerdo al paso del tiempo y el movimiento del sol, que generaba sombras cambiantes. En sus intentos al aire libre, los pioneros realizaron imágenes del mismo lugar u objeto a diferentes horas del día, lo cual, muestra que la temporalidad siempre fue uno de sus principales objetivos.

El tiempo esencialmente metamórfico fue de interés intenso para Fox Talbot, quien expresó:

“La más transitoria de las cosas, la sombra, el emblema proverbial de todo lo que es fugaz y momentáneo, puede ser fijada para siempre en la posición que parecía exclusivamente destinada a ocupar un único instante...fijarla tan firmemente que ya no podrá cambiar”⁸

Se adoptó la referencia espacio-temporal como otro elemento único de la imagen fotográfica, entre las peculiares características que lograron unir pasado y presente en la misma experiencia visual. Desde su más tierna infancia la foto tuvo la facultad de presentar el paso del tiempo y el movimiento. Paisajes fueron los primeros objetos de interés para estos hombres, por eso la denominada “cámara lucida” que contenía un juego de lentillas sobrepuestas, sujetas a un soporte (Giovanni Battista della Porta, 1535-1615) los llevó a querer perpetuar, como en un dibujo, las fracciones de tiempo antes de que cambiaran.



“Cámara Lucida “ Imagen 2

Para el año de 1841, los alemanes Matter, al utilizar la técnica del daguerrotipo (una placa de cristal empapada con nitrato de plata), lograron una exposición de un segundo, en la que captaron la imagen de la plaza del

⁸Geoffrey Batchen. Op. Cit. pág. 95

emperador José de Viena, donde se aprecia una muchedumbre. Otro afortunado fue el francés Gaudin, que logró procesar imágenes de nubes empujadas por el viento; y en octubre del mismo año, mediante una instantánea, plasmó a transeúntes y automóviles de forma más definida. Los nuevos tiempos empezaron a acercarlos a la consolidación del deseo.

La luz fue domada, el implacable tiempo fue domesticado, el anhelado deseo se concretó, la idea antes considerada imposible se cristalizó: el invento capaz de unir conceptos contrarios salió a la luz ya sin el peligro de que se velaran las imágenes. *John Herschel*⁹ fue quien, en 1840, retomó de la ciencia del electromagnetismo el término para describir el carácter binario de la fotografía: el resultado siempre sería un negativo que produciría un positivo. Luego, para darle identidad al descubrimiento, se empleó el concepto del “*imán*”, cuyos polos opuestos no se rechazan. Así se ejemplifica claramente otro de los elementos de la fotografía: el *positivo* y el *negativo*, que nombran los resultados del proceso de fotografiar.

Al analizar las diversas definiciones encontramos la aportación del historiador Malcolm Andrews, que relacionó el uso generalizado de la palabra “fijar”, con la acción que se genera del instinto depredador, codicioso. Atendiendo a ese sentido figurado de apropiación, los fotógrafos se erigieron en depredadores.

Al presentar con claridad cambios de luces y la variación de las sombras, entra en juego nuevamente la noción del tiempo, puesto que la fotografía ocupa un solo lugar en el espacio y capta un momento único. La fugacidad se interrumpe por un vistazo y a partir de ese punto, se empieza a conformar la personalidad de la fotografía.

Después del intenso trabajo, los expertos lograron menores tiempos de exposición donde, inmediatez y fugacidad formaron parte del elemento binario de espacio-temporalidad, que hicieron posible la unión de pasado y presente en una imagen. Daguerre en su definición, dijo que el “*daguerrotipo*”, llamado así en su honor, era capaz de reproducir espontáneamente “*imágenes-idea*” que comparte Zarkowski en su escrito titulado “*El ojo fotográfico, donde identifica cinco “conceptos” que, en su opinión son, peculiares de la fotografía: 1) el objeto mismo, 2) el detalle, 3) el encuadre, 4) el tiempo, 5) el punto de vista*¹⁰”.

⁹Ibidem. Págs. 154,156.

¹⁰ Geoffrey Batchen. Op. Cit. Pág. 22

Todas las pesquisas realizadas hasta ahora dan como resultado un acercamiento genuino a los ennegrecidos -literalmente velados- principios de la fotografía. Ello muestra que el proceso no fue simple y dio un justo premio a los hombres que se afanaron por mostrarla a la luz sin que se ensombreciera, dando valor al trabajo que sin duda, fue resultado de una obsesiva idea que implicó el concepto de la bipolaridad. El director del departamento de fotografía del Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York, Peter Glassi, identificó tanto la sintaxis de la fotografía como sus orígenes conceptuales como una: *“transformación artística más que social, intelectual o política, destaca que el encuadre ‘intuitivo’, ‘arbitrario’ que la fotografía realiza del mundo, y que da lugar a imágenes llenas de lo que él denomina ‘formas’ discontinuas, inesperadas”*¹¹. Eso es la fotografía, una necesidad de crecimiento artístico, una nueva forma de expresión propia.

1.1. Génesis

Considerando la fotografía como productora y no como espejo o documento de registro -concepto que se adopta para calificar al foto-reportaje-, inicia el camino para llegar a comprenderla como un mensaje, como codificadora de la realidad. En el campo del arte interviene una nueva creación, que surgió de bases teóricas y procesos de investigación teórico-práctico. La fotografía dejó de ser un objeto de representación o un mero reflejo de la realidad, para ser una realidad, válida por merito propio. A partir de la naturaleza técnica del procedimiento fotográfico, es decir, el principio fundamental de la huella luminosa regida por las leyes físicas y químicas, desde donde emana la fotografía emparentada a la categoría de signos como las dunas que cambian al paso del viento, las arrugas en la piel que se acentúan al pasar los años, tales “signos” tienen una estrecha conexión con su productor: sin ellos no existirían.

Partiendo del principio regidor que fue el sello distintivo a lo largo de la carrera de *Robert Capa*, aquel que reza: *“Si tus fotos no son lo bastante buenas, es que no estás lo bastante cerca”*¹². El impulso para arriesgarse hasta lograr una “buena fotografía” que impresione al espectador que esta frente a los *alogenuros de plata*¹³, término que en adelante definirá una “buena fotografía”, y que técnicamente refiere a la organización de los cristales de sales de plata en la

¹¹ Giovanni, Lista. “Futurism & Photography”. Introducción

¹² Cornell, Capa. “Robert Capa: Obra fotográfica 1913 – 1954”. Introducción.

¹³ Philippe, Dubois. Op. Cit. págs.31, 56. los Index son signos que mantienen, en un momento dado del tiempo una relación de conexión real con su causante.

emulsión, de acuerdo al grado de ennegrecimiento por impacto de la luz que emiten o reflejan los objetos que se escogen dando vida a los *Index*.

Así que las imágenes ante nosotros ya son vestigios, pues presentan cosas que nos harán recordar o ver historias en ellas implícitas. La narración que como artista se propone al espectador, debe lograrse a través de factores como: el tipo de encuadre, ejecución del trabajo intelectual y técnico, materiales, tiempos de exposición, velocidades de obturación, texturas y tonos. El fin es presentar una propuesta original, que exprese el punto de vista personal y la realidad particular que captará el ojo de cristal.

1. 2. Metamorfosis

Las fotografías no tienen una significación en sí mismas, ello lo obtienen del exterior, cuando son asociadas mediante una relación afectiva con el objeto visible, que está allí y es al mismo tiempo, mirado y reinterpretado por el espectador, de ese modo la imagen cumple el propósito de generar una reacción emotiva. Deja de ser un espejo de la realidad, pues en esencia no presenta la verdad histórica, sino desplazamientos de la realidad. Deja de ser fija y presenta la visión particular. Es verdadera y real; y en el caso de esta investigación, desplazará al espectador y aficionado al fútbol soccer, del ámbito deportivo y social que cotidianamente registran, hacia el terreno de la fantasía.

La persona no debe ser pasiva, al igual que la fotografía, que dejó atrás esa condición para transformarse en animadora de lo real (el código y la deconstrucción). El principio de realidad fue designado entonces como una pura impresión, un simple efecto. El vaso puede verse medio vacío o medio lleno, se yuxtapone el dicho a la negación de la imagen fotográfica como objeto de referencia, convirtiéndola en productora de mensajes transmisores, a través de la propia expresión y forma de ver.

No es una vista generalizada, es un punto de vista personal que en sí mismo lleva al proceso intelectual. Por tanto, la fotografía deja de ser objetiva como un mero documento de registro y se convierte en un instrumento subjetivo, productor de algenuros de fútbol, tal como lo propone este trabajo. La realidad fotográfica solo existe en la impresión, es decir, el producto final presentado al espectador, muestra la visión del fotógrafo que ofrece su propia transformación de dicha realidad al aficionado, para generar una interacción social y cultural con él.

La transposición de lo real, es decir, el trabajo en el laboratorio mediante el proceso técnico de impresión y revelado, permite crear una realidad alternativa a partir de instantes pasados. El objetivo es que el espectador interprete de manera personal cada corte, lo expropie y realice la unión de todos esos puntos de tiempos y espacios separados, y logre unir el rompecabezas que solo ha visto una vez, y se puede reorganizar cada vez sobre sí mismo. La interpretación de las imágenes a través de un análisis de los detalles se denomina "iconografía". Al respecto el sociólogo, filósofo e historiador francés Michel Foucault, afirmó que "*lo que vemos nunca reside en lo que decimos*", lo que da libertad para reinterpretar momentos discontinuos en una línea temporal.

1.3. Agilidad mental

En este punto, interviene la capacidad y agilidad del fotógrafo para capturar el momento, ya sea que lo quiera retardar (barrido) o congelar (la imagen). Su velocidad mental se debe amalgamar perfectamente con la visualización previa de las imágenes que imprimirá, debe trabajar a contra reloj, porque el objeto de interés está en constante acción, la prontitud de estilo y de pensamiento implica fundamentalmente agilidad, movilidad, atrevimiento del fotógrafo para obtener un resultado fresco, libre de poses. Por ello el acto fotográfico es un juego entre el fotógrafo, el espectador y el referente.

Denominé al fotógrafo "Medusador" que, en lenguaje futbolístico, se la juega arriesgándolo todo para lograr el mejor golpe, sin dar una sola oportunidad al contrario. Una vez iniciado el juego, no se puede sólo hacer un disparo, como fotógrafa realicé el mayor número de estos, para después darme el lujo de escoger. Cada obturación ofreció un sinfín de instantes y actitudes distintas: discontinuidad, muerte instantánea, petrificación, inmortalidad. Es un ser cambiante que alcanza lo esencial saltando los obstáculos que se interpongan en el camino.

Para culminar dicha captura, tuve que ser veloz, no con brusquedad, sino con estilo ligero y vertiginoso. Siendo un depredador, cumplí el propósito: "encantar" al sujeto, en este caso a los sujetos que conforman las porras, a imagen y semejanza del *Flautista de Hamelin*¹⁴; así, generé los anhelados "alogenuros de futbol". Esto es, ver fotográficamente a los aficionados agrupados en porras o barras, descargar el ímpetu y la reacción esperada a partir de la acción futbolística, frente al "ojo medusante" (lente).

¹⁴ Wilhelm, Grimm. "Todos los cuentos de los hermanos Grimm".

La velocidad manual y mental trabajaron en conjunción para realizar la toma, en la cual usó el tiempo narrativo con libertad, para alargarlo o acortarlo; inmovilizarlo y detener el sentido de la vista en la imagen, o bien, retardarlo mediante la repetición de un momento y jugar capricho con el tiempo. Una vez más surgió la obsesión: ser jugador empedernido y tener el control en las manos.

El jugador, *Robert Capa* habló de la apuesta del fotógrafo, que no compromete cualquier cosa sino la vida misma: “*Cada uno decide si se la guarda en la bolsa o se pone sobre la mesa*”. Al jugársela no se arriesga poco, el entusiasmo puede ser una trampa que en exceso nubla el juicio. En referencia, Capa señaló: “*si uno está tan entusiasmado en ello lo más seguro es que lo maten*”¹⁵. El riesgo no importa, la obsesión siempre será más fuerte, pero no hay que olvidar la importancia de la precisión.

El escritor *Italo Calvino* expuso en el ensayo titulado “Exactitud”, que la fotografía coincide con su visión de dicha cualidad, ya que es puntual y en su realización exige ser preciso y meticuloso, con el propósito de lograr la composición de la imagen, a través de una cuidadosa selección de detalles, objetos y momentos; así como los adecuados corte, encuadre y velocidad de la toma.

Calvino enumera tres características de la toma exacta:

- “1) *Un diseño bien definido y bien calculado.*
- 2) *La evocación de imágenes nítidas, incisivas y memorables.*
- 3) *Un lenguaje lo más preciso posible como léxico y como expresión de los matices del pensamiento y la imaginación*”.¹⁶

Para que la fotografía captara la sensación más sutil, se trabajó con ojos, oídos y manos rápidas y seguras. La caza debió ser exacta antes de que el sujeto escapara, es primordial actuar sigilosamente al acercarse a la presa sin provocarla y así, tomarla por sorpresa de tal modo que no pueda huir. La rapidez mental hizo que trascendiera el resultado del acecho, en la velocidad radicó la magia, pues al coordinar las manos con el sentido de la vista, se logró la frescura de una acción sin predisponer a la presa, a la cual “capturó” en su esencia salvaje, sin posturas poco naturales. De tal suerte que el mayor valor

¹⁵ Richard, Whelan. “Robert Capa: “The definitive collection”. Introducción.

¹⁶Italo, Calvino. “Seis propuestas para el nuevo milenio” Págs. 67,88

está encerrado en la rapidez. La naturalidad de la toma mediante el acometimiento de la presa evita la tan trillada pose.

Al captar en esas condiciones el objeto del deseo, quienes conforman la masa fueron sorprendidos en el instante en que toda su energía y emoción se desprendieron y fueron atrapadas en el negativo.

Ahora, la *“rapidez de pensamiento quiere decir sobre todo agilidad, movilidad, desenvoltura; cualidades que se logran con una escritura dispuesta a las divagaciones, a saltar de un argumento a otro, a perder el hilo cien veces y a encontrarlo al cabo”*¹⁷.

Surgió la duda: ¿es el ojo es más rápido que la mano? Entre acción y reacción, basta una obturación y en ese justo instante la presa podría escapar. La velocidad mental es entonces el medio para llegar al objetivo. La frescura que genera la fotografía cuando es tomada en vivo transmite ese plus especial en la toma, la espontaneidad de lo que surgió de la nada y quedó fijo en la impresión, ese pequeño detalle que al mirarlo impresiona y deja una huella en la memoria.

Una vez en el terreno de acción, conocer a “la presa” ayudó a adelantar su siguiente movimiento. Fue allí donde todos los sentidos se alertaron, todo estuvo planeado, hubo que ser más rápidos para tener la sorpresa de nuestro lado y cuando llegó el momento decisivo, la inmediatez resultó la mejor aliada. Retomando a Henry Cartier- Bresson, fotógrafo francés considerado como el padre del fotorreportaje, al tomar fotografías se debe reconocer en una fracción de segundo el hecho mismo y la organización de las cosas que se desean perpetuar.

Ante la toma revelada, la imaginación interactúa con lo que está ante los ojos y permite “rellenar” huecos entre lo que presente y lo que se desconoce de los hechos ocurridos en tiempo pasado, que por lógica dieron forma a la imagen. La recreación permite revivir momentos perdidos ya sea por un parpadeo, un segundo, un minuto, una hora, unos años, incluso siglos. El momento se captó lo más rápido posible antes de la inminente fuga, inmortalizado en la impresión que en adelante puede ser contemplada.

¹⁷ *Ibídem.* Pág. 58

1.4 El Truco

Truco es la cualidad que posee la fotografía de “dar muerte” para dar paso a la perpetuidad. Una ventaja especial de las imágenes, es la rapidez y claridad con la que comunican un mensaje mediante los detalles, generada a capricho. Al poseer la cabeza con cabellos de serpiente, Medusa, - en este caso la cámara fotográfica - Perseo, el fotógrafo, se adueñó de la voluntad del instrumento, lo que replica y a su vez perpetúa la historia en que, el mítico héroe la utilizó para vencer al enemigo.

En manos del fotógrafo, dicha herramienta se usa a placer y permite “petrificar” a otro de los míticos titanes. La “*Hidra*¹⁸”, es decir, la masa, logra ser derrotada por el “ojo medusante”, capaz de producir en primera instancia la muerte que da paso a la inmortalidad. Una vez más se presenta una amalgama de conceptos contrarios y duales: matar para inmortalizar, tal como la fotografía en sí misma. Una similitud más entre el poderoso titán y la fotografía, es que la Gorgona¹⁹, utilizó su poder petrificante y su cuerpo serpentino para acechar sigilosamente y a la distancia, desde las sombras, a la presa atemorizada. Así el fotógrafo “medusó”, al portar su imponente arma colgada al cuello, capturando a la temible Hidra, realizando los cortes necesarios al debido instante.

El valiente Perseo cortó la cabeza del abominable titán que conservó el poder de convertir en piedra a quien se atreviera a mirarle a los ojos. Esa es también facultad de la cámara, que da a su poseedor el “poder medusante”, a través del “ojo de vidrio” con que cuenta el instrumento. Al pasar por el diafragma y enfocar la imagen, petrifica al sujeto elegido que permanecerá cautivo en la emulsión fotográfica. Con esa acción, la presa es enviada al reino de las tinieblas: fue muerto al ser visto.

Una vez revelada la imagen, se hizo presente aquí y ahora, la víctima abandonó el sitio de la petrificación, hace tiempo que dejó de estar allí. Sobre él, ahora yace un velo transparente que paraliza, este cae cuando se levanta la cortina -de la cámara- y es en ese momento en que se acciona el obturador. Así se crea el espacio fotográfico, el encuadre adecuado, mismo que se elige al determinar en un vistazo instantáneo, qué es superfluo y se debe desechar. De modo que, el encuadre es resultado del deseo de poseer.

¹⁸ Humbert, Jean. “Mitología Griega y Romana”. Pág.121

¹⁹ Humbert, Jean- Op. Cit. Págs. 42, 101

Medusa también actuó a capricho, tal y como el fotógrafo que escoge la imagen que desea plasmar, mostrar, apropiarse y significarla de nuevo mediante un discurso contextual. Retoma lo muerto para revivirlo lejos del sitio donde originalmente se encontró, en fragmentos embalsamados y a salvo para prevalecer a lo largo del tiempo.

1.5 Fantasmas (Barridos)

Respecto a esta cualidad de la fotografía que “mata” para eternizar mediante la perpetuación de la imagen, técnicamente refiere a que en la placa fotográfica y luego en el papel, cuando se da la multiplicación del tiempo, se genera una fuga de la muerte que de origen es inevitable. La levedad fotográfica, surge con el manejo del tiempo de exposición, al retardar ese proceso con una velocidad baja de obturación, el fotógrafo abre una puerta a las “almas” que en el intento de escapar del ojo, se convierten en “fantasmas” o imágenes barridas.

En sus ensayos *Calvino asocia esta idea de levedad con el “El Decamerón”, libro escrito por Giovanni Boccaccio, donde habla de Cavalcanti su protagonista, como poeta de la levedad ya que en sus poemas titulados “Drametis personae” como él los denomina, no son personajes humanos son suspiros, rayos luminosos, imágenes ópticas y sobre todo esos impulsos los llama espíritus, entes incorpóreos que por un leve suspiro pueden escapar*²⁰.

Al fotografiar, debe mantenerse esa misma levedad y precisión, durante la extracción que se realiza justo en el momento indicado, no antes, no después. La ansiedad por lograr el objetivo, puede derivar en una mala decisión que el artista lamentará, pues el instante perdido no regresará jamás. Retornará solo al revelar la imagen, pues el trabajo se hace a ciegas y conteniendo el aliento.

Después de bajar la cámara es cuando se puede exhalar un suspiro y reavivar el latido del corazón, en suspenso para no ahuyentar a “la presa” elegida. Cuando se logra atrapar su espíritu, el que emana cuando desfoga su energía, el resto de los espíritus vagan entre dos tierras, dos espacios temporales que naturalmente no coinciden, sino son continuidad uno del otro. Se abre el desfase al revelar la imagen que queda impresa, entonces lo que está frente a los ojos emprende una lucha por escapar con movimientos fuertes, pero está demasiado lejos del lugar y el momento en que fue apresado y desplazado. Comienza a oscilar en una espiral interminable, semejando los

²⁰ Italo Calvino. Op. Cit. Págs. 26-30

dibujos de Cornelis Escher, de eternas escaleras que ascienden y descienden al mismo tiempo.

1.6. Corte

Todo depredador necesita tener un trofeo para mostrar. El fotógrafo presenta la imagen impresa en papel. Cuando decidí ser fotógrafa y enfrascarme en la obsesión, surgió la cuestión que Capa se hacía frecuentemente: “¿Cómo te libras de una obsesión, cuando se es fotógrafo, sino es fotografiando el objeto de tu obsesión?”²¹. Para satisfacer esta demente idea sólo encontré una solución: cortar y extraer las imágenes que mentalmente se generan. Pacientemente esperé que la masa -la porra de los Pumas” entrara en acción para fotografiar, así me apoderé de ellas. Fuera de la línea de la continuidad temporal llegué a la satisfacción del deseo, mediante cada disección o nueva toma, se generó una estrecha relación entre el encuadre y la imagen, de lo contrario la intención se hubiera perdido.

Después de realizar los cortes -extracción de momentos- los usé como una sucesión de elementos discontinuos que presenté al espectador en un tiempo pasado, ya que el corte permitió arrancar del entorno un pedazo espacio-temporal y al mismo tiempo, originar un nuevo ambiente, donde la organización se llevó a cabo a partir del enmarque que se escogí al momento del corte, igual que la Gorgona fija, capta e inmoviliza todo aquello que intenta penetrar sus dominios y que por ende, cae bajo el peso de su mirada en las tinieblas. Para hacer caer sobre el objeto la guillotina, ésta acción lo manda al reino de la lobreguez, al mundo atemporal. Se entra al juego de poder sobre ella, donde el fotógrafo se convierte en amo del tiempo y dador del espacio; tiene bajo su control el instrumento de corte colgando del cuello y lleva gran ventaja ante el ya estupefacto sujeto que aparece mutando cuadro a cuadro.

1.7. Desfases

Las imágenes presentan hechos ya pasados; la cualidad primaria de la fotografía es la rapidez, el dominio del tiempo real y tiempo narrativo según sea la intención del fotógrafo, además de Perseo adquiere la identidad de otro ser mitológico: Cronos, nombrado Padre del Tiempo por el poder de retardar, congelar, apresurar y jugar con el preciado elemento. Con dicha posesión, el tiempo será utilizado en conjunción de la cabeza de Medusa, y así nadie podrá

²¹ Alex, Kershaw. “Sangre y Champán: Vida y época de Robert Capa”. Introducción.

escapar. Ni siquiera el hombre más rápido en la tierra, aunque se oculte en el mejor escondite. Bastará un pequeño vistazo del lente, momento en que el sujeto queda expuesto, para capturarlo, punto en que radica la belleza de este preciado tesoro. Al aprovechar el momento de mayor euforia y extraer de la realidad la situación, se genera el desplazamiento. Cuando el sujeto está distraído se produce sin previo aviso la captura, entonces la toma estará llena de espontaneidad, por medio de la interiorización del realismo para trascender y llegar a ser un código por sí mismo.

El desencaje fotográfico -extracción de la imagen deseada- genera la eternización del tiempo y del sujeto al que se congela, detiene, petrifica y saca de la corrupción de la vejez alargándolo, manteniendo viva la descarga de energía que se ha esfumado ya cuando se genera el estruendoso sonido que indica el fin de la contienda en el partido de fútbol.

Es un momento irrepetible y único que pone a nuestros seres de interés en un espacio fuera de la realidad y de todo lugar. Todas las imágenes generadas son momentos que ya no se pueden revivir, fueron congeladas y ese es el principio fundamental: la imagen fotográfica que está unida a las cosas de las cuales procede, a nuestros ojos llega desfasada física, espacial y temporalmente.

Este desplazamiento causa la impresión del sujeto en la película, el resultado debe generar estupefacción en el observador, se generará a distancia, es decir por un momento pasado delante suyo. Esos "hoyos" temporales se producen por el congelamiento que desfasa, se amplifica al momento de procesar la imagen que está petrificada, muerta e inmortalizada de inmediato en la imagen fotográfica, que solo puede revivir al mirarla, así se genera un abismo entre el momento registrado, es decir la toma de la imagen y cuando el espectador observa la impresión.

De tal proceso emanan dos mensajes: el primero relativo al acto fotográfico y otro al desplazamiento; este genera dicho resultado y siempre produce ambigüedad sin que llegue a ser obvia, al estar acompañada de palabras las dos producen una reacción de certeza, incluso de afirmación. Por eso se señala que la fotografía no traduce apariencias, las cita. La ambigüedad de la fotografía puede causar agrado y aceptación o repulsión y rechazo, al ser espontánea el resultado son imágenes capaces de impulsarnos con alegría a la imaginación.

La imagen fotográfica contiene las diferencias entre el “aquí” del signo y el “allí” del referente. El desplazamiento va y viene por los laberintos de la imaginación donde cada camino, cada salida conduce a una bifurcación, tal y como lo ejemplifica magistralmente el ensayista, novelista y filósofo, Umberto Eco en la novela titulada “El nombre de la Rosa” donde el joven Adso de Melk y su maestro Guillermo de Basquerville intentan llegar a la biblioteca de la abadía a la que fueron enviados, para resolver el misterio que da vida a la trama que los envuelve.

1.8 Mitos

La razón de los mitos es explicar las costumbres más extrañas del ser humano. Para comprenderlos se debe tener presente que emanan de las propias conducta y por ello resultan estimulantes a la imaginación y libran del tedio de la realidad. Entre las referencias empleadas en la presente Tesis, se encuentran míticos héroes de leyenda y poderosos titanes.

Para los fines establecidos, dichas figuras fueron fundamentales y las escudriñé con cuidado, para dejarlos descansar en la memoria y en lo particular, meditar cada detalle y dilucidar su mensaje, sin salir del lenguaje de imágenes que los sustentan. Pese a las modificaciones sufridas en el transcurso de los siglos, dichos mitos reflejan su estado primario; siguen vivos a tal grado que, fundamentan y justifican todo comportamiento y actividad del hombre.

Se desenganchan de la realidad cultural, siempre difícil de entender y explicar; se interpretan desde diferentes perspectivas, pero siempre complementarias. Generalmente, emplean dos tipos de narraciones: una, como historia que da cuenta de hechos ocurridos en un tiempo lejano y mágico, que sin pertenecer al mundo cotidiano, reviven en éste a través de ciertos rituales, en este caso deportivos. Es así como la tradición y el imaginario social explica las proezas, las raíces de los pueblos y al mismo tiempo, perpetúa el lazo entre éstos y la humanidad. La repetición o evocación sirve como medio introductorio a la manada, así se adquiere el rango de “hombre”.

La función del mito es recobrar tiempos pasados, salir de la vulgaridad cronológica y traspasar la barrera hacia un tiempo considerado sagrado, donde se regresa a los orígenes gloriosos que subsisten eternamente.

El conocimiento que provén retorna al ideario en una forma ritual, en ceremonias donde las hazañas se repiten y representan, para dar paso a la acción que, por bárbara que sea, se justifica en ellos. Vivir los mitos, por ende, encierra una experiencia sobrehumana, que sobrepasa lo ordinario de la vida común.

Son elemento esencial de la civilización humana. Lejos de ser vanas fábulas, formarán parte de la realidad por siempre y son atemporales; no se agotan en el devenir de los siglos, sino que a través de ellos, el tiempo se puede abolir para llegar al no-tiempo, es decir, la eternidad. Ante el mito, el tiempo se hace vacío y se disuelve, como el agua se evapora al fuego y éste a su vez cede ante el viento. Tienen la facultad de retornar a donde todo comenzó, al origen mismo de la humanidad y es por ello que los héroes de leyenda forman parte de la tradición que sobrevive y se transmite generación en generación.

1.8.1 Robert Capa



Nombre: Endre Friedman.
Lugar de nacimiento:
Budapest, Hungría, 22/10/1913

Capa fotografiado mientras realizaba un reportaje en la II Guerra Mundial, Agencia Magnum (Imagen3)

El inmigrante húngaro se inventó un nuevo nombre en la ciudad de París. Corría el año de 1936, cuando emprendió una lucha por el éxito sin conseguirlo: *"he perdido toda esperanza en la fotografía"*²². Acompañado de su novia, Gerda Taro, buscó trabajo en el cine y utilizó como herramienta un la identidad de un personaje ficticio, un renombrado fotógrafo americano, rico y famoso con un rimbombante apelativo fácil de recordar: Robert Capa.

²² Cornell, Capa. Op. Cit. introducción

Endre dijo ser su operador de laboratorio y Gerda, que trabajaba para una agencia de fotografía, se encargó de vender las fotos de Endre como originales de Capa. Hábil, la agente de Capa, convenció a los editores parisinos de que sería insultante para la fama internacional de su cliente, que sus trabajos se vendieran por menos de 150 francos cada uno, tres veces la tarifa habitual. Los editores pagaron de mil amores las fotografías, que en realidad eran de un húngaro desconocido y por ello, no valían ni 50 francos.

Como buen aventurero, se lanzó a toda oportunidad de fotografiar la guerra corriendo enormes riesgos entre bombardeos e incursiones en el frente de batalla que dieron como resultado un trabajo que hoy, los conocedores califican de "soberbio".

Él sabía que sus fotos debían ir acompañadas de historias y peligros exagerados, aunque estas resultaran excelentes por si mismas. En sus gráficas, mostró seres humanos prisioneros de la realidad, por quienes sentía profunda simpatía. Siempre equipado con la inseparable Leica -marca de su cámara - y nunca con un arma, invariablemente estuvo en el frente.

El talento de Capa como narrador de historias con una actitud alegre frente a la realidad, quedó de manifiesto durante la Segunda Guerra, cuando realizó las tomas compiladas en el libro *"Ligeramente Desenfocado"*, donde declara: *"Como resulta tan difícil contar la verdad, me he permitido -en interés de todos- quedarme a un lado de la frontera, y otras pasarla. Todos los hechos y las personas que aparecen en este libro son imaginarias y tienen siempre que ver con la verdad."*²³

Desarrolló una cautivante personalidad de hombre de negocios astuto y que disfrutaba retar al sistema. Orgulloso de su origen y herencia húngaros decía: *"NO BASTA CON TENER TALENTO, SINO QUE HAY QUE SER ADEMÁS HUNGARO"*²⁴.

En los últimos días de su vida y sin su amada Gerda al lado, visualizó una nueva oportunidad de acción. Durante la primavera de 1954, a los 41 años, aceptó la oferta de la revista Life, con una llamada telefónica de confirmación: *"Gracias por haberme llamado, pero ten la seguridad de que no tomo el trabajo por deber, sino porque me gusta. En estos momentos me divierte y, si el tema es complicado y lo conozco, todavía me divierte más..."*²⁵

²³ Robert, Capa. "Ligeramente Desenfocado". Introducción.

²⁴Op.. Cit. Introduccion.

²⁵ Richard, Whelan. Op. Cit. Introducción.

Irónico, debido a que meses antes, se negó a mandar a la guerra de Corea a otro fotógrafo, a quien advirtió: *“Estabas tan entusiasmado con aquella guerra... cuando uno está así, lo más fácil es que lo maten”*²⁶. El Casanova buscó dejar el tren de vida social y entrar en acción para sacudirse la polilla y recuperar los viejos y emocionantes recuerdos que anhelaba.

El 25 de mayo de 1954, cuando viajaba a bordo del convoy francés cuya comisión era evacuar y arrasar dos fortines: Doiathan y Thranhe, ubicados en la carretera de Nam Dinh a Thaibinh, fue testigo del asalto de francotiradores. Hizo gala de intrepidez, al adelantarse a pie para reconocer el terreno; al trepar por una ladera cubierta de hierba junto a la carretera, piso una mina Viet Minh y al mismo tiempo, apretó el obturador de la cámara, captando el momento de su propia muerte.

Robert Capa fue uno de los pioneros en rebasar la línea del fotorreportaje, llevando su trabajo a niveles artísticos. Sus imágenes sobrepasaron el testimonio y se convirtieron en arte, en creación de un ser humano apasionado y un agudo observador de los acontecimientos más desgarradores de la historia humana que nunca perdió la capacidad de asombro.

Su vida estuvo marcada por la dualidad – alegría y desesperanza, éxito y lucha, realidad y leyenda. Después del llamado “Día D” escribió: *“El corresponsal de guerra tiene su apuesta –su vida- en sus propias manos, y puede ponerla en este caballo o en aquel, o la puede devolver a su bolsillo en el último momento. Soy un jugador. Decidí marcharme con la compañía “E” en la primera ola”*²⁷. A su modo, mostró los momentos cruciales del odio del hombre hacia la humanidad. En su obra se aprecia la forma particular de plasmar la historia de sus extraordinarios viajes; así como un testimonio visual afirmando su propia fe en la capacidad de la humanidad para resistir y de vez en cuando triunfar.

²⁶ Ibídem. Introducción.

²⁷ Richard, Whelan. Op. Cit. Introducción.

1.8.2 Medusa



Medusa titán mítico representado en el Filme
“Clash of the Titans” del Director Desmond Davis. (1981)
(Imagen 4)

Medusa es una de las tres gorgonas, o criaturas míticas griegas descritas como seres horribles que usan dicha característica como un arma. El término “gorgona” significa: terror. La leyenda cuenta que fueron hijas de Forquino y Ceto, dioses de la primera generación divina. La primera es llamada Euriale en alusión al exceso sexual; la segunda era Esteno definida por la perversión social y Medusa que encarna la vanidad, era la única mortal.

La historia las sitúa en el extremo Oriente, cerca del llamado “Reino de los Muertos” y han sido utilizadas como encarnación de las facultades del alma. Una que participa de la razón llamada por los antiguos “las greas”, seres femeninos que nacieron ancianos, que poseen la razón y la prudencia necesaria especialmente en los asuntos difíciles y en los públicos. Las otras greas, denominadas “gorgonas”, fueron creadas para representar los placeres que envuelven y destruyen al hombre.

La descripción de Medusa inicia con el elemento característico, la cabeza que posee el poder “medusante”. Los cabellos fueron la envidia de Minerva se transformaron en serpientes encolerizadas, y sus ojos en objetos tan terroríficos que transforman en piedra a quien los mirase. La que fue una hermosa boca que sedujo a los mismísimos dioses, se llenó de colmillos semejantes a los del jabalí; sus manos se tornaron de bronce y fue equipada con alas de oro. Al ver tan monstruoso ser, los dioses se sobrecogieron de horror.

La mitología griega refiere que el dios de los mares, Poseidón, se unió a ella en un romance dejándose llevar por la lujuria y el inmoderado deseo. La deidad cedió ante ella la belleza de la única mujer que en la tierra rebozaba de dulzura atrayente. Medusa aceptó al dios como amante no en el mar, sino en el templo de la diosa Minerva, acto que desató los celos y envidia de la ofendida cuya casa fue profanada. Los dioses asumieron el hecho como un sacrilegio, y en venganza, la iracunda Minerva hizo pagar a la pecadora, despojándole de su belleza y la hermosa cabellera que se transformó en nido de serpientes. 20

Desde entonces, la figura de la gorgona se utilizó como ejemplo para evitar los placeres carnales, y como advertencia para la humanidad. Los sabios decidieron que todo aquel que cegado por ella se acercara solo para ser visto, fuera transformado en piedra, a fin de frenar la lujuria, la temeridad y la arrogancia, pues por tales causas perdió la hermosura. Aunado a ese castigo, Perseo fue enviado para matarla y del cuerpo de la mítica Medusa, cuentan, solo quedó la cabeza que conservó el poder de petrificación.

1. 8. 3 Perseo.



Perseo héroe mítico que decapita a Medusa, film, "Clash of the Titans", Director Desmond Davis, (1981) (Imagen 5)

En la isla de Argos gobernó el Rey Acrisio, padre de Danae, la mujer más bella de dichas tierras. La historia relata que un día, el monarca realizó un viaje a la vecina isla de Delfos para consultar al oráculo sobre las posibilidades de engendrar un hijo varón. La sacerdotisa le dio una respuesta negativa, pero reveló que su hija Danae, daría a luz al hijo que más tarde habría de matarlo.

El angustiado rey pensó en asesinar a su propia hija, que finalmente fue confinada al cautiverio en una torre infranqueable. Un día, la joven recibió la visita de dios del Olimpo, Zeus, que en forma de lluvia de oro la sedujo y dejó encinta. Solo por un tiempo Danae logró ocultar el nacimiento de su hijo, Perseo.

Para Acrisio la existencia de aquel niño ponía en peligro su vida, de acuerdo a la revelación del oráculo de Delfos. Incapaz de matarlos a sangre fría, se deshizo de ellos encerrándolos en un gran cofre de madera, que fue arrojado al mar. Danae y Perseo flotaron a la deriva hasta que el océano, por mandato de Zeus, los empujó a tierra firme. La máxima figura de la mitología griega intercedió por su amada y su hijo, a quienes puso al alcance de un buen hombre que los acogió en su casa.

Polidectes, rey de la pequeña isla donde Danae y Perseo encontraron refugio quiso desposar a la mujer que pese a los años conservó su belleza. Al mismo tiempo, buscó deshacerse del hijo de Zeus.

Habló a Perseo de las gorgonas insinuándole que le gustaría poseer la cabeza de una de ellas. Como parte de su plan, el rey anunció su matrimonio, ceremonia a la que por costumbre, los invitados debían llevar un presente para la futura esposa. Perseo se presentó con las manos vacías, por lo que su orgullo fue humillado y herido en lo más profundo. En su ira, declaró solemnemente ante la concurrencia que conseguiría un don mucho más valioso que todos los ofrecidos hasta entonces: mataría a Medusa para entregarle su cabeza al rey Acrisio.

El joven aventurero partió y luego de viajar errante por largo tiempo, encontró a Hermes, mensajero de los dioses, quien le aseguró que las Ninfas del Norte le darían las armas apropiadas para matar a la gorgona. Lo instruyó a buscar a las Grayas, tres criaturas extrañas que disponían de un solo ojo y que conocían el camino hacia Medusa. El enviado le ordenó apoderarse del ojo y no devolverlo hasta que le fuera revelado el paradero de las Ninfas. Hermes prometió a Perseo una espada con la que asesinaría a Medusa, hecha con escamas del titán imposibles de mellar.

Palas Atenea también se presentó ante el hijo de Danae para dotarlo de un escudo de bronce bruñido que cubría su pecho. "Ponlo ante ti y míralo cuando ataques Medusa, la veras como en un espejo y así evitaras su mortífero poder", dijo.

Con ayuda de Hermes, Perseo llega al país de los Hiperbóreos, a los que pidió tres objetos: unas sandalias aladas, una alforja mágica y un casco que hiciera invisible a su portador.

Con dichos objetos y acompañado por Hermes, cruzó por encima del mar hasta llegar a la isla habitada por las tres terribles hermanas, que al permanecer dormidas, fueron vistas a través del reflejo en el escudo. Atenea y Hermes le indicaron cuál era Medusa. Avistó su garganta y con la guía de la diosa, de un tajo cercenó la cabeza del monstruo. Sin mirarla siquiera, con los ojos siempre fijos en su escudo, recogió el despojo al que echó en una alforja.

1.8.4 La Doncella Corintia



“El origen de la pintura” David Allan, 1775
(Imagen 6)

El famoso mito de Plinio escrito en su “Historia natural”, relata la hermosa leyenda helena sobre la hija única del alfarero Dubutates de Sición. La doncella se enamora de un novel soldado que corresponde a su amor. Un buen día, los amantes reposan en la estancia de la casa donde ella, vela el sueño de su guerrero, lo contempla dulcemente, mientras acaricia su cabello para recordarlo y reconocerlo cuando esté ausente. Temerosa de olvidarlo cuando el soldado no esté, la joven dibuja en una pared la sombra de su amante. Con su mano repasa la figura de su amor deseando evitar su pérdida, conservando la imagen que sustituya a la del soldado. La hija del alfarero pasa la noche pintando con un trozo de carbón el contorno de su amado en la pared. Llevada por una pasión natural la doncella manifiesta su emoción con un gesto silencioso, un signo inmediato, un trazo espontáneo de la proyección iluminada del cuerpo de su amante sobre una superficie receptiva. Este gesto, a través del punzón de la doncella, mantiene una continuidad física entre el cuerpo deseante de la persona que dibuja y la imagen del otro, la acción es deseo en sí misma.

Mientras ella esgrafía la silueta del amado queda ciega, doblemente ciega de amor y al momento de delinearlo, el propio instrumento de dibujo se interpone entre el ojo de ella y la línea que está siendo trazada. Aparece como una declaración de amor dirigida por la invisibilidad del otro, o quizás el dibujo solo surge cuando el otro está oculto de la mirada.

Ella escribe, su amor es nostálgico, apartada del momento real de la percepción, moldeada por aquello mismo que divide, una sombra es a la vez un recuerdo. El amante dormido, está desprovisto del poder de la vista y no sabe que la doncella está colocada de modo que puede ver tanto la cabeza de él como su sombra a la vez que dibuja. En todo caso, el amor sigue siendo su principal motivación y, como todo el mundo sabe el amor es ciego.

El destino se cumple. Con la primera luz del día, él parte a la guerra; pasan los años y la figura yacente dibujada en la pared es como un presagio, el novel soldado ha muerto en batalla, ella yace al lado del dibujo, inanimada, se extingue día, a día.

El padre al ver la angustia de su amada hija enciende su horno de cocimiento de barro, la titilante luz ilumina vagamente algunas de las vasijas de cerámica, se destaca este detalle para poner de relieve la virtud de la fidelidad según la creencia popular. El alfarero corta de la pared la silueta realizada que posteriormente lleva al horno para devolverle el fuego vital propio y con él, el de su propia hija. Una vez afuera del horno, la efigie está erguida y parece viva, los ojos de su hija que recobran el enorme brillo de la última gran noche de amor.

1.8.5. La Hidra



"Hidra", Andrey Mironishin, 2003 (Imagen 7)

La Hidra es descrita como un ser con un enorme cuerpo canino en reminiscencia del monstruo marino Escila. Algunos relatos afirman que tiene 7, 8, 9, un centenar y hasta diez mil cabezas serpentina, de las cuales, una es inmortal, o bien, que son capaces de reproducirse si son cercenadas. Era tan maligna que su aliento o el olor de su rastro podía destruir la vida.

Era portadora de muerte para los hombres de la zona, devastadora para los campos y atentaba cruelmente contra el ganado, que Heracles recibió de Eurteo la orden de matarla. El monstruo permanecía en el pantano junto a la fuente Aminone ubicada en Lerna, del territorio de Argos y de Micenas. Atenea auxilió a Heracles para destruirla en su propia guarida.

Obligo a la Hidra a salir arrojándole flechas ardientes. En el fragor de la batalla, Heracles contenía la respiración, mientras el ser intentaba derribarlo. El héroe intentaba golpear las cabezas de la Hidra, que al ser aplastadas, se replicaban en el mismo lugar. Al mismo tiempo, un enorme cangrejo salió del pantano para ayudar a la Hidra e hirió el pie de Heracles que pidió auxilio. Yolao prendió fuego a un rincón del bosque y para impedir que brotaran nuevas cabezas, cauterizó las raíces con fuego para contener el flujo de sangre.

Con una espada de oro, Heracles cortó la cabeza inmortal que fue enterrada mientras aún siseaba; y la bilis de la criatura empapo sus flechas para convertirlas en letales armas

1.8.6 Damocles²⁸



“The Sword of Damocles”, Richard Westall, 1812. (Imagen 8)

La historia de “la espada de Damocles” fue plasmada en una de las odas del poeta lírico romano que vivió en la época de Augusto, llamado Quintus Horatius Flaccus, mejor conocido como Horacio (65-8a.c.).

Damocles fue un cortesano adulator de Dionisio II, conocido como el tirano sanguinario de Siracusa del siglo IV a.C. El cortesano constantemente hablaba con envidia de las comodidades y bienes del gobernante, y muchas veces sus manifestaciones llegaron a oídos de quien planeó darle un escarmiento.

En una ocasión, Dionisio promulgó que era realmente afortunado al disponer de tanto poder y riqueza. Tramando el castigo al adulator, le propuso intercambiar lugares por un día, para disfrutar de primera mano su suerte. Esa tarde se celebró un banquete donde el adulator gozó siendo servido como un rey y Damocles sustituyó al mandatario por un breve tiempo.

Al final del banquete, el adulator reparó en la afilada espada que colgaba de una hebra de crin de caballo, justo sobre su cabeza. Súbitamente, perdió el apetito, el gusto por las hermosas mujeres y pidió al tirano intercambiar puestos, con el pretexto de que ya no quería seguir siendo tan afortunado. Los nervios le impidieron soportar la amenaza de la espada, pese a cumplir su deseo de poder.

En la actualidad, la referencia a “la espada de Damocles” está relacionada con la inseguridad que pesa sobre quienes ostentan gran poder y corren riesgo

²⁸ Horacio “Odas; epodos”. Págs. 97- 103.

de perderlo todo, incluso la vida misma. El arma representa una amenaza latente que puede derivar de súbito, en un trágico desenlace.

1.8.7 Flautista de Hamelín²⁹



“El flautista de Hamelín” Ilustración de Paola de Gaudio, 2008 (Imagen 9)

En una pequeña ciudad al norte de Alemania, llamada Hamelin, de paisaje placentero y belleza exaltada por las riberas de un río ancho y profundo que surcaba por allí, los habitantes se enorgullecían de vivir en un lugar tan apacible y pintoresco.

Un día, la ciudad fue atacada por una terrible plaga: ¡Hamelín estaba lleno de ratas!, tantas y tantas que se atrevían a desafiar a los perros y perseguían a los gatos, sus enemigos de toda la vida. Subían a las cunas para morder a los niños, robaban quesos enteros para comerlos sin dejar migas; metían los hocicos en todas las comidas, husmeaban en los cucharones de los cocineros, roían las ropas domingueras de la gente, practicaban agujeros en los costales de harina, los barriles de sardinas saladas, y hasta pretendían trepar por las anchas faldas de las charlatanas mujeres reunidas, ahogando las voces de las pobres asustadas con sus agudos y desafinados chillidos.

Harta de la situación, exaltada, la gente del pueblo se reunió frente al Ayuntamiento. ¡Abajo el alcalde!, gritaban unos. ¡Ese hombre es un pelele!, ¡que los del Ayuntamiento nos den una solución! exigían los de más allá. Con las mujeres la cosa era peor: ¿qué se creen? ¡Busquen el modo de librarnos de la plaga de las ratas!, ¡o hallan el remedio de terminar con esta situación o los arrastraremos por las calles! Al oír tales amenazas, el alcalde y los consejeros quedaron consternados y temblando de miedo.

Discurrieron sobre la forma de atacar a las ratas, pero no encontraban ideas para lograr una solución. Por fin el alcalde exclamó: ¡lo que yo daría por una buena ratonera! De pronto, los reunidos oyeron un repiqueteo inesperado en la puerta. ¡Dios nos ampare!, parece que se oye el roer de una rata. ¡Pase adelante el que llama!, vociferó con el alcalde con voz temblorosa y dominando su terror.

²⁹ Wilhelm, Grimm. Op. Cit.

Entró en la sala el más extraño personaje que se puedan imaginar: llevaba una rara capa que le cubría del cuello a los pies y que estaba formada por recuadros negros, rojos y amarillos. Era un hombre alto, delgado y con agudos ojos azules, pequeños como cabezas de alfiler, el pelo lacio y era de un amarillo claro, en contraste con la piel que aparecía tostada, ennegrecida por las inclemencias del tiempo, sin bigotes ni barbas; sus labios se contraían en una sonrisa que dirigía a unos y otros, como si se hallara entre grandes amigos. Alcalde y regidores le contemplaron boquiabiertos, pasmados ante su alta figura y cautivados por su estrambótico atractivo. El desconocido avanzó con gran simpatía y dijo: Perdonen, señores, que me haya atrevido a interrumpir su importante reunión, pero es que he venido a ayudarlos: “Mediante un encanto secreto que poseo, de atraer hacia mi persona a todos los seres que viven bajo el sol, lo mismo da si se arrastran sobre el suelo que si nadan en el agua, que si vuelan por el aire o corran sobre la tierra. Todos ellos me siguen, como ustedes no pueden imaginárselo. Principalmente, uso de mi poder mágico con los animales que más daño hacen en los pueblos, ya sean topos o sapos, víboras o lagartijas. Las gentes me conocen como el *Flautista Mágico*”.

Lo escuchaban todos atentos, cuando se dieron cuenta que en torno al cuello lucía una corbata roja con rayas amarillas, de la que pendía una flauta, que los dedos del extraño visitante se movían inquietos, al compás de sus palabras, como si sintieran impaciencia por alcanzar y tañer el instrumento que colgaba sobre sus raras vestiduras. El flautista continuó hablando: tengan en cuenta sin embargo, que soy hombre pobre, cobro por mi trabajo. El año pasado libré a los habitantes de una aldea inglesa, de una monstruosa invasión de murciélagos, y a una ciudad asiática le saqué una plaga de mosquitos que los mantenía a todos enloquecidos por las picaduras. Ahora bien, si los libro de la plaga ¿me darían un millar de florines?

¡Cincuenta millares! respondieron a una el asombrado alcalde y concejo. Poco después bajaba el flautista por la calle principal, llevaba una fina sonrisa en sus labios, pues estaba seguro del gran poder que dormía en el alma de su mágico instrumento.

Tomó la flauta y se puso a soplarla, al mismo tiempo que guiñaba sus ojos de color azul verdoso, chispeaban como cuando se espolvorea sal sobre una llama. Arrancó tres vivísimas notas y al momento se oyó un rumor, pareció a todas las gentes como si lo hubiese producido todo un ejército que despertase a un tiempo, luego el murmullo se transformó en ruido y, finalmente, éste creció hasta convertirse en algo estruendoso.

¿Y saben lo que pasaba? Pues que de todas las casas empezaron a salir ratas, salían torrentes, las grandes, los ratones chiquitos, roedores flacuchos, gordinflones. Padres, madres, tías y primos ratoniles, con sus tiesas colas y sus punzantes bigotes, familias enteras se lanzaron en pos del flautista, sin reparar en charcos ni hoyos, seguía tocando sin cesar, mientras recorría calle tras calle, en pos de él iba todo el ejército ratonil danzando sin poder contenerse, bailando, bailando llegaron las ratas al río, en donde fueron cayendo todas, ahogándose por completo. Sólo una rata logró escapar muy fuerte que nadó contra la corriente y pudo llegar a la otra orilla, corriendo sin parar fue a llevar la triste nueva de lo sucedido a su país natal, Ratilandia.

¡Había que ver a las gentes de Hamelín! Cuando comprobaron que se habían librado de la plaga que tanto les había molestado, echaron al vuelo las campanas de todas las iglesias, hasta el punto de hacer retemblar los campanarios, el alcalde que ya no temía que le arrastraran, parecía un jefe dando órdenes a los vecinos: ¡Vamos! ¡Busquen palos y ramas! ¡Hurguen en los nidos de las ratas y cierren luego las entradas! ¡Llamen a carpinteros y albañiles, que no quede el menor rastro de las ratas! Hasta que, al volver la cabeza, se encontró cara a cara con el flautista mágico, cuya arrogante y extraña figura se destacaba en el mercado. El flautista interrumpió sus órdenes al decirle: Creo señor, que ha llegado el momento de darme mis mil florines. Lo miró hoscamente, respondiendo: ¿Quién pensaba en pagar a semejante vagabundo de la capa coloreada?, ¿Por qué?, por haber ahogado las ratas, respondió el flautista.

¿Que tú has ahogado las ratas? exclamó con fingido asombro, haciendo un guiño a sus consejeros, ten muy en cuenta que nosotros trabajamos siempre a la orilla del río, y allí hemos visto, cómo se ahogaba aquella plaga, según creo, lo que está bien muerto no vuelve a la vida. No vamos a regatearte un trago de vino para celebrar lo ocurrido y también te daremos algún dinero para rellenar tu bolsa. Pero eso de los mil florines, lo dijimos en broma, además, con la plaga hemos sufrido muchas pérdidas... Toma cincuenta. A medida que iba escuchando las palabras del alcalde, iba poniendo un rostro muy serio, no le gustaba que lo engañaran con palabras más o menos melosas y menos con que se cambiase el sentido de las cosas.

¡No diga más tonterías, alcalde! no me gusta discutir. Dijo el alcalde: ¿Yo, un pacto contigo?, fingiendo sorpresa y actuando sin ningún remordimiento pese a que lo había engañado y estafado. Sus compañeros declararon también que tal cosa no era cierta. El flautista advirtió muy serio: ¡Cuidado! No sigan excitando mi cólera porque darán lugar a que toque mi flauta de modo muy diferente.

Tales palabras enfurecieron al alcalde que grito: ¿Piensas que voy a tolerar tus amenazas? ¿Qué voy a consentir en ser tratado peor que un cocinero? ¿Te olvidas que soy el alcalde? ¿Qué te has creído? El hombre quería ocultar su falta de formalidad a fuerza de gritos, como siempre ocurre con los que obran de este modo. Así que siguió vociferando: ¡A mí no me insulta ningún vago como tú, aunque tenga una flauta mágica y unos ropajes como los que tú luces! ¡Se arrepentirán! Dijo el flautista. -¿Aun sigues amenazando, pícaro vagabundo? mostrando el puño, ¡Haz lo que te parezca, y sopla la flauta hasta que revientes!

El flautista dio media vuelta y se marchó de la plaza, empezó a andar por una calle abajo y entonces se llevó a los labios la larga y bruñida caña de su instrumento, del que sacó tres notas. Tres notas tan dulces, tan melodiosas, como jamás músico alguno, ni el más hábil, había conseguido hacer sonar, encandilaban al que las oía. Se despertó un murmullo, un susurro que pronto pareció un alboroto producido por alegres grupos que se precipitaban, atropellándose en su apresuramiento. Numerosos piecitos corrían batiendo el suelo, menudos zuecos repiqueteaban sobre las losas, muchas manitas palmoteaban y el bullicio iba en aumento, salieron corriendo de casas y palacios, iban tropezando y saltando, corriendo gozosamente tras del maravilloso músico, al que acompañaban con su vocerío y sus carcajadas.

El alcalde enmudeció y los concejales quedaron inmóviles como tarugos, sin saber qué hacer ante lo que estaban viendo, no se les ocurrió otra cosa que contemplar con muda estupidez, la gozosa multitud que se iba en pos del flautista.

Mas he aquí que, apenas empezó a subir la falda de la montaña, las tierras se agrietaron y se abrió un ancho y maravilloso portalón, pareció como si alguna potente y misteriosa mano hubiese excavado repentinamente una enorme gruta, por allí penetró el flautista, seguido de la turba de chiquillos y así que el último de ellos hubo entrado, la fantástica puerta desapareció en un abrir y cerrar de ojos, quedando la montaña igual que como estaba. ¡Pobre ciudad de Hamelín! ¡Cara pagaba su avaricia! El alcalde mandó gentes a todas partes con orden de ofrecer al flautista plata y oro con qué rellenar sus bolsillos, a cambio de que volviese trayendo los niños.

Cuando se convencieron de que perdían el tiempo y de que el flautista y los niños habían partido para siempre, ¡cuánto dolor experimentaron las gentes! ¡Cuántas lamentaciones y lágrimas! ¡Y todo por no cumplir con el pacto establecido!

Capítulo 2 “F u t b o l o c o s”

La masa

Masa o muchedumbre se llama a la reunión de individuos que presentan características de toda índole, y tienen un fin determinado. La psicología de las masas ha redimensionado el término en un sentido totalmente distinto, sustentado en que se trata de un grupo inestable y difícil de gobernar, debido a la mezcla de personalidades.

Se genera una amalgama de temperamentos e individuos, cuyos sentimientos e ideas toman la misma dirección, lo que hace desaparecer su personalidad individual y los “colectiviza”, a partir de características perfectamente definidas. La unidad de sus diferencias no se logra por el hecho de estar cerca del otro, sino al tener un objetivo predeterminado por la influencia de una causa. De esta forma, la singularidad desaparece dando forma a la masa organizada, que no se reúne por accidente y buscará eliminar obstáculos que interfieran en su propósito.

El numeroso grupo de integrantes de la masa desarrollan actitudes impulsivas hasta lograr el objetivo, se vuelve fuerte y no existen los imposibles. Actúa de modo que, la mínima sugerencia de acción es llevada a cabo, no resiste la tentación de hacer, está dispuesta a eliminar al opositor con furia, y una vez alcanzado ese nivel, se encuentra en su estado ideal, de inmunidad numérica y fortaleza superior.

Una vez formada, la agrupación es enteramente dominada por los sentimientos e impulsos que en distintas fases van de lo simple a lo exagerado, hasta que la masa deja de distinguir sutilezas. Su concepción del entorno es de “un todo”, no distingue matices, la vida masificada transcurre entre exageraciones y conductas extremas, donde cada sensación de produce y enciende como reguero de pólvora. “Maximizada” se asemeja a la *Hidra, el monstruo de mil cabezas*, uno de los titanes de la mitología griega.

En la masa reina la bipolaridad, es factor de unidad aún entre las características más opuestas que la muchedumbre llega a manifestar. En ella no caben duda ni incertidumbres, es segura en cuanto al sentir que la lleva a extremar la situación, si siente rechazo lo maximiza en odio. En esa gama de expresiones, la masa se puede clasificar de acuerdo a su comportamiento y organización.

Las grandes congregaciones generalmente tienen características femeninas, en especial las latinas, se puede confiar en ellas y alcanzar un buen fin; sin embargo, como la espada de Damocles, pende la incertidumbre sobre ellas. Cabe recordar que los fenómenos inconscientes juegan un papel relevante importante en el desarrollo mental; los actos conscientes son el resultado del bagaje cultural y el ideario social inculcado desde la comunidad, la familia y el entorno en que se desarrolla el individuo. No obstante, los actos inconscientes se presentan continuamente, incluso forman parte de la cotidianeidad, sin que se conozcan a ciencia cierta qué los motiva.

Tan natural es el acto inconsciente, que al masificarse, la originalidad del individuo "se borra" y da paso a seres casi autómatas, que se dejan llevar por oleadas de sensaciones como el apasionamiento por el "Tótem" o ídolo, por doctrinas que dejan la acción al azar. La Hidra queda bajo influencia de alguna idea implantada en su memoria colectiva, coas que la impulsa a actos incluso "increíbles".

El modo más fácil de entrar en la mente masificada es a través de estímulos intensos como la felicidad, el coraje, el odio, el amor, el deseo. De modo que, los tótems y héroes –en este caso el equipo de futbol y sus jugadores - que detonan la unión masiva, son exigidos más allá de sus convicciones y capacidades. Una masa sin control puede derivar en una turba inconforme que reclama respuesta similar a la que ella emite. Por ello, se considera que el "hombre masa" desciende varios peldaños en la escala de la civilización, se torna un bárbaro, es espontáneo, violento, feroz, entusiasta y decidido a repetir los ritos primigenios para satisfacer su necesidad.

Cuando una idea nueva se introduce en el subconsciente masivo, puede desplazar a la idea primaria aunque esta sea completamente opuesta. Asimilado el nuevo objetivo, se torna alcanzable, la masa se convence de que es posible lograrlo y da paso a la emanación del espíritu masificado, cree que el sentimiento compartido es más fuerte estando juntos y es, tanto el promotor como el justificante que da validez a los actos que en ese entorno, se consideran como la verdad y lo debido, y generan la intolerancia a otras opciones.

El sujeto, impresionado a través de la palabra o imágenes, puede llegar a cometer acciones contrarias a sus propios intereses y arraigados hábitos. Despectivamente, se señala que los componentes de la masa son granos de arena entre otros granos de arena, que el viento arremolina a su voluntad.

Antes de tornarse en masa y perder la identidad individual, los sentimientos e ideas han sufrido una transformación profunda que llega al corazón. La masa puede transformarse en horda, donde el individuo podría poner en peligro su propia vida, con tal de asegurar el triunfo; sus convicciones ceden ante una sumisión ciega, de feroz violencia, apelando al sentimiento para invadir el espíritu a través de la declinación de la voluntad.

Todos los ardores del fanatismo al servicio de una causa o de un ser que se ha convertido en meta, guía de sentimientos y acciones; así es como llega la exageración, como la simpatía se transforma en adoración. Estos sentimientos definen la naturaleza de la convicción de las masas, que animadas por emociones contrarias y la influencia de estímulos momentáneos, muestran un estado de atención expectante que facilita la sugestión, y como si fuera un "contagio", adoptan la misma orientación e impulsos que desean ser rápidamente consumados.

Conformada la Hidra, ésta se guiará la mayoría de las veces por motivos inconscientes, porque sus acciones se ejecutan por los miembros del cuerpo más que por el cerebro. El "hombre masa" se comporta de acuerdo a los estímulos que recibe, esclavizado a los alicientes externos, no puede dominar sus actos reflejos. El impulso en su interior hace a la masa extremadamente inestable, capaz de pasar de la alegría total a la furia destructiva y violenta, de cometer cualquier acción a la menor provocación, siempre al borde de la inconsciencia que la impulsa a ceder a todas las sugestiones, por lo cual es excesivamente crédula y no admite imposibles.

Lo anterior hace que los pueblos crean en las leyendas e historias más improbables e incluso, les den vida difundiéndolas a través del imaginario colectivo y la tradición oral. Pero esas historias también son producto de la imaginación de la masa: la acción más insignificante cae en sus garras y se transforma totalmente, se sustenta y divulga a través de imágenes que siempre generarán una segunda evocación en la que el mito y la realidad se mezclan y confunden.

En ese proceso de distorsión, que se genera en la imaginación colectiva, la barrera entre lo objetivo y subjetivo se desvanece y ambos son aceptados como reales en las imágenes que la masa produce, aunque estén a penas remotamente relacionadas con el hecho principal.

La colectivización se da mediante la asociación de las imágenes que la mayoría de las veces no tienen conexión lógica entre sí, pero se unen por la relación aparente generada a través del "contagio". Se sabe que la fantasía de la masa es muy poderosa y activa, por ello el individuo es sumamente susceptible a las impresiones, en su imaginario la reflexión y la racionalidad quedan anuladas. En ese momento, lo imposible no existe, y el sujeto es capaz de alcanzar las proezas más notables. Para hacer penetrar una nueva idea en el colectivo, deben presentarse nuevas imágenes, lo suficientemente claras para que no requieran explicación alguna, el mensaje debe ser obvio y así, no habrá lugar para que el nuevo elemento subjetivo cause desunión.

En cuanto hace al "contagio masivo", las distorsiones son de la misma clase y toman la misma forma para todos los "contagiados". Ese factor tiene un foco de origen y es a través de la sugestión masiva, que se dan "milagros", siempre y cuando un solo de los individuos integrantes de la masa haya sido capaz de verlos y creerlos.

Los hechos por si solos, no impactan la imaginación masiva, lo que genera el impacto es el modo de ser transmitidos, aún de forma accidental. Imágenes pasajeras, creadas al momento por terquedad del individuo, emanadas de una doctrina o producto del entorno y el medio ambiente, adquieren validez ante la opinión pública.

Otras son transitorias, como las olas del mar que de un segundo a otro cambian, se hacen notar pero en realidad no son importantes.

Son los sentimientos masivos, contagiados en medio del colectivo, los que hermanan a la muchedumbre cuyo raciocinio desaparece cuando entra en el terreno sentimental. Por ello, un genio no se diferencia de un hombre ordinario, cuando ambos forman parte de la Hidra.

2.1 Características

Éstas se definen de acuerdo a las diversas cualidades que presentan los integrantes de la masa y aunque cada sujeto en lo individual conserve su identidad, diferente por completo a la de los otros, al momento de unirse todas las diferencias derivan en una suerte de amalgama que incluso puede ser caracterizada y tipificada de acuerdo a su estilo.

Natural³⁰: es abierta, crece sin límites y por tanto, es la preferida de las mayorías. Al unirse a este tipo de masa, el sujeto primordialmente quiere dejar de estar solo, acompañar a los afines. En referencia al tema central de esta investigación, es decir, el fútbol y lo que ocurre en la grada del estadio, ese tipo de agrupación persigue un mismo fin y su voluntario integrante acude enfundado en los colores del equipo, lo que denota una necesidad de igualdad al caminar, cantar y moverse a imagen y semejanza del prójimo.

Rítmica³¹: la une el movimiento, todos los estímulos corporales que brotan de ella están predeterminados, se difunden y expanden hacia todos sus componentes por medio de la transmisión acompasada y cánticos puntualmente replicados por dicha masa. El ritmo entonces, corporal, vocal y mental es lo que le da vida.

Retenida: su sello distintivo es la densidad interior, que contiene y frena otros tipos de formaciones masivas; sin embargo, dentro de ella se generan distintas dinámicas. Una de ellas se asemeja a un *anillo*, que se presenta en forma perfecta y se cierra sobre sí misma en un círculo. Éste subtipo de masa sabe donde se debe reunir, delimita su espacio hacia fuera y a la vista de todos. Acceder a ella es fácil, está al alcance, no se le puede ignorar porque es completamente visible y sus integrantes unidos logran hacer escuchar sus voces y gritos a lo lejos. Al descubierto, su vida interna y organización propia puede ser observada sin reparo por los que la rodean. Dentro, no hay interrupción ni fugas, pues su naturaleza concéntrica favorece su unidad.

³⁰ Gustabe, Le Bon. “Psicología de las masas: estudio sobre la psicología de las multitudes”. Introducción.

³¹ Elías Canetti. “Masa y poder”. Pág. 25

Psicológica³²: bien definida y determinada, cambia su constitución mental de acuerdo a los elementos que la componen. Al formar parte de ella, los individuos se colectivizan, sienten, piensan, escuchan a partir de la representación colectiva y en unidad. Su funcionamiento se equipara a las células del cuerpo, que se agrupan en distintos puntos de acuerdo a su función particular en el organismo. Permite distinguir distintos grados de “civilización” o de “barbarie” en su actuar a partir del anonimato. Las más comunes son las masas callejeras, que tienen una contraparte en la masa homogénea que se sustenta en creencias espirituales o sectarias. Entre ellas se encuentran las masas religiosas y políticas que suelen agruparse de acuerdo a castas, clases y rangos sociales.

Latinas³³: éstas se preocupan por la independencia colectiva de la verdad, su independencia la manifiestan por la necesidad, ya que tienden a imponer sus creencias aunque sea de un modo inmediato y violento a todo aquel que no concuerde con ellos.

De Fuga³⁴: se forma ante dificultades o amenazas. Si la masa corre peligro, todos sus miembros están en riesgo, por ello es necesario que en la huída estén unidos. De ese modo crece la excitación de sus integrantes, que al mismo tiempo deben liberar ese sentir con fuerza para desterrar el miedo. Los masificados deben avanzar en la misma dirección para asimilar el riesgo de peligro entre todos y al mismo tiempo, multiplicar la fuerza fraternal que se desarrolla cuando son impulsados hacia delante para conseguir el mismo fin.

La conformación de esta masa puede transformarse cuando el sujeto, en medio de la colectividad, toma conciencia de si mismo y percibe como un obstáculo a quien se encuentra a su lado. En ese momento la agrupación cambia de carácter y la persona se vuelca contra los demás. Entra en estado de pánico, genera un combate individual contra los que se interponen en su camino.

En el caso contrario, al escapar en conjunto, de la euforia emana una fuerza cohesiva que incrementa el movimiento común y la unión de la masa. En ese momento nadie está más o menos expuesto; de tal modo que, si uno es más rápido no pierde la conciencia de que está rodeado por otras personas. De

³² Gustave, Le Bon. Op. Cit. Pág. 80-87

³³ *Ibíd.* Págs. 76,77

³⁴ Elías, Canetti. Op. Cit. Pág. 47

todas las variantes de masas esta es la más tenaz, porque en ella hasta los últimos componentes permanecen juntos hasta el final.

La característica dominante en cualquier tipo de masa es el rápido crecimiento: suceso que ama y anhela vehementemente. El modo más eficaz es difundir su creencia, independientemente de las distintas necesidades y circunstancias que se enfrenten. Una vez en masa, reza el dicho popular: “todos coludos o todos rabones”. Nadie es más ni menos, se contagian unos a otros mediante la mera sugerencia, les encanta ser dirigidos no por cualquiera sino por alguien considerado superior.

2.2 Símbolos de Poder³⁵

Si es solo a través de imágenes como se llega al corazón de la Hidra, entonces ésta se puede representar mediante imágenes mentales o símbolos que quedan grabados al relacionarse con unidades colectivas, entre las que figuran el trigo, el bosque, la lluvia, el viento, la arena, el mar y el fuego. Estos elementos de la naturaleza se utilizan como emblemas de poder en agrupaciones como la masa deportiva, la porra, pues representan el modo en que se superan las fuerzas y el control humano se robustece con virtudes como la fuerza, dominio del entorno, atracción y crecimiento.

Para ejemplificar la asociación que existe entre la masa, sus gestos y los elementos naturales mencionados, el movimiento de los individuos unidos en torno a un objetivo, puede compararse con el fluir del agua y decir que “se forman ríos de gente”.

La asociación se describirá de forma creciente, desde la pequeñez del elemento unitario, hasta que los individuos convergen poco a poco en la masa. Comencé por el elemento agua, que irá deslizándose hasta llegar al trigo, que por acción del viento será llevado al fuego.

Lluvia.³⁶ Llega en pequeñas hordas que se condensan paulatinamente como nubes que cubren el cielo hasta dejarlo pletórico de ellas, a tal grado que

³⁵ Elías, Canetti. Op. Cit. Pág. 70

ennegrece. Dicha unidad va conformando una densa masa, que todo cubre con un velo gris. Entonces la lluvia empieza a caer con sus muchas gotas, que al mandato del viento, toman una misma dirección, se alinean en ráfagas, el sonido se amalgama de modo idéntico. La dirección de las líneas acuosas denotan la unidad, no es una sola, son cientos o miles que descienden en forma progresiva cuyo sonido puede oírse repiquetear agradable, y no solo se escuchan, sino que caen sobre la piel produciendo una sensación de frescura y placer.

Para disfrutarlo, se necesita la intervención de sentidos como la vista, el oído y el tacto. Sensorialmente se acentúa la impresión de igualdad que ofrecen las gotas de agua que, en soledad, son solo gotas en su pequeñez y su aislamiento, aunque pueden culminar, amalgamarse en una unidad que progresivamente adquiere grandeza. Equiparándola con la masa, después de la descarga en tormenta, llega el momento de la desintegración. Las nubes de las que nace se entregan en la lluvia, las gotas caen por que ya no pueden permanecer juntas, y aún no está claro si volverán a reunirse en qué modo. A semejanza, las porras suelen parecer fugaces pero siempre se anhelará verlas de nuevo, unificándose hasta formar un...

...Mar.³⁷ Es inmenso, múltiple y siempre está en movimiento. Una densa cohesión lo hace fuerte, su diversidad radica en las olas que lo componen, tan numerosas como innumerables y cuya conjunción lo hace expresivo. De igual modo, la masa se expresa con movimiento, demuestra su ductibilidad y la facilidad que brinda para la unión de unos con otros, borra el límite del individuo extendiéndose a la multitud; tal y como el mar se mueve, motivado por el viento en calidad de elemento que siempre llega del exterior. Así, la masa marina toma determina la dirección, y si acometerá hacia un lado u otro, el viento lo ordena.

Por su parte y en el mismo ejercicio de equiparar figuras míticas y elementos naturales a la masa, la Hidra no mueve una sola cabeza sino todas al unísono. Es así como el ímpetu del monstruo de miles de cabezas, el impetuoso mar, la constante lluvia y la masa humana, tienen un ímpetu multitudinario que emana de todos y cada uno de sus integrantes.

³⁶ Elías, Canetti. Op. Cit. Pág. 77

³⁷ *Ibíd.* Pág. 80-87

El mar se forma por un cúmulo de gotas, que de lo contrario se reducirían a simples unidades en aislamiento. Las pequeñas partes solo importan cuando se cohesionan para formar el conjunto con su inmensidad. También tiene una voz cambiante, un sonido eterno que se asemeja al de la masa deportiva, para el interés de este documento, al de las porras futboleras, formado por miles de voces, es decir, por los cánticos multitudinarios de la afición.

Dichas voces no se limitan a una sola nota, sino que generan multitud de sonidos, que emulan al mar embravecido o calmado. Esa masa también es tenaz, no duerme, es constante, siempre se le oye en un eterno canto que perdura de día y noche y a través de los siglos. Así son las porras auriazules, del equipo Universidad: incansables ubicadas debajo del Pebetero, o en el Palomar, sus espacios apropiados dentro del estadio "México 68".

Esos grupos "encienden el fuego", es decir, el ánimo que fluye por el graderío, incluso sobre la piedra. Ese ímpetu se extiende hasta superar fronteras, literalmente los límites y bardas del inmueble, para expandirse y replicarse por toda Ciudad Universitaria, sitio al que la gente fluye igual que un...

... Río. Su característica más llamativa es la dirección. Se mueve entre orillas que lo contienen en reposo y a lo largo de ellas avanza en una marcha ininterrumpida de movimiento perpetuo. Mientras el río sea río, toma siempre una dirección definida: llegar al mar. En el camino suele incorporar otros afluentes. La similitud con la masa deportiva, y en particular la que se asocia al fútbol, radica en que ésta suele reunirse y manifestarse en los estadios, a su vez erigidos en centros urbanos, a los cuales la multitud se desplaza en oleadas, poco a poco hasta formar la corriente principal que busca franquear la puerta del estadio y llenarlo con su ímpetu.

*"El río es la masa en su vanidad, la masa que quiere exhibirse, esta ansia de exhibición no es menos importante que la dirección que este presenta"*³⁸. Al alargar el paso al máximo, como el río fluye constante en su lecho, así la masa logra ser vista por un mayor número de personas, quiere ser admirada o temida, su mayor anhelo es el tamaño, lo primordial es la extensión que llega a abarcar. Tal como los ríos se van uniendo uno a otro, así las masas pequeñas se encuentran frente a frente, se suman, una aprisiona a la otra y le permite que se deslice lentamente a través de ella, con un ritmo cadencioso que se mueve como...

³⁸ Elías, Canetti. Op. Cit.. Pág. 78

... Trigo³⁹, que es flexible como el pasto del campo deportivo, siempre expuesto a la influencia del viento. El triguero se compone de tallos que al ceder al impulso del viento, se inclinan a la vez. Otra característica relevante es su capacidad de levantarse nuevamente pese a su fragilidad. Así de inmediato el triguero entero está de nuevo en pie, listo para la siguiente racha de viento.

La Hidra “se mueve para acá se mueve para allá” (extracto de uno de los cánticos de la porra), cadenciosamente a ratos pareciera que se va a separar pero no, la intensidad no la vence, el ritmo del tambor hace que retome el paso, entonces todos juntos se mantienen en pie de lucha contra el desánimo que surge desde el terreno de juego cuando el marcador es desfavorable, “todos echando pa’ lante” (jerga, dar ánimo) aun estando contra el...

...Viento⁴⁰. Su intensidad es cambiante al igual que su voz -los sonidos que genera- se transforma en gemidos y susurros, en un tenue o escalofriante aullido. Puede lograr un sinnúmero de resonancias, a través del tiempo no pierde su vigencia para el hombre, su presencia es innegable como su conexión con la Hidra figurada: es el rugido que se deja escuchar con diversas intensidades y sentimientos en referencia al fútbol, desde el lastimoso gol anulado o fallado, las intensas mentadas tanto al rival como al árbitro, la dulce alegría de la victoria, incluso los reproches a los jugadores sin ánimo en el terreno, los lamentos llenos de ira o burla que genera el rival en el campo o en las tribunas.

La masa deportiva, la que sigue al Club Universidad, se hace notar por su cuerpo serpentina formado de sedosas capas auriazules o banderas del equipo, que ondeantes, revelan la cadencia del movimiento, se alzan sobre la cabeza, se van elevando al cielo ondulantes e incluso sobresalen las bardas del “México 68”. Una tras otra se van extendiendo como....

...Fuego⁴¹, que deja una cicatriz imborrable y un ardor inextinguible, que se propaga rápidamente, es contagioso e insaciable, de naturaleza violenta y gran fuerza de atracción, pues lo que en el espacio estaba alejado se une al él en poco tiempo. Ante dicho fragor no hay resistencia que persista, ya que su llameante atracción es inevitable para todo objeto animado, que indefenso sabe que solo lo

³⁹ Elías, Canetti. Op. Cit.. Pág. 81

⁴⁰ Ibíd. Pág. 82

⁴¹ Ibíd. Pág. 71

inerte ha soportado la influencia del fuego. De naturaleza caprichosa, la llama se extiende por todas partes, se multiplica y replica, siempre busca un enemigo sobre el cual lanzarse, para evitar su propia extinción. La fugacidad de inicio se reproduce y acelera hasta precipitarse hacia el fin súbito de la flama, casi inexplicable.

La masa se asemeja al devastador fuego cuando se torna destructiva, aunque también puede ser amortiguada, domada y extinguida, después de dejar víctimas inertes, lo que no reacciona ante las incandescentes brasas, tal como lo señala Umberto Eco en "Apocalípticos e Integrados". Al encontrarse frente al fuego, la masa solía correr despavorida, ahora cede ante su inevitable atractivo, así nace ese mágico efecto que tiene sobre el hombre, al que obligó desde el origen de los tiempos a reunirse y formar un círculo perfecto a su alrededor.

2.3. Los Cristales

Están formados por pequeños y específicos grupos de hombres que se identifican por ser constantes y liderar el movimiento. Logran dar a la porra su formación característica, son indispensables por la función que realizan, cual padres de familia. No se confunden con el resto de la comunidad, portan atuendos distintivos como un uniforme o siempre ocupan un sitio estratégico, desde el que coordinan a los demás. Son capaces de ello, ya que llevan largo tiempo desempeñando la misma función, son duraderos y no permiten fácilmente el surgimiento de un nuevo dirigente, deben perdurar como emblemas, porque en ellos la barra encuentra la dirección que le permite mantenerse unida bajo sus instrucciones.

Así adquieren el grado de símbolos absolutos e inmutables, se yerguen en líderes de las porras deportivas, futboleras. Sin ellos la masa no se podría organizar, sus miembros quedarían expuestos al riesgo de permanecer en lo individual, en medio de la colectividad.

Dentro de la masa sobresalen dos figuras por todos conocidas que son: el cristal y la llama⁴². Se trata de los generadores de la unión de la Hidra, son los jefes que emiten órdenes y todos a su alrededor están dispuestos a seguirlos. En su actuar se sustenta el crecimiento del grupo. Representan los símbolos y características que dan personalidad a las porras: de ellos se desprende y desencadena la pasión, son los detonadores y canalizadores de toda la energía que llena la tribuna y desciende al terreno de juego. Con uno solo de sus movimientos, la Hidra entra en acción.

2.4 Anhelos

El estancamiento es uno de los medios por el cual se llega a la meta de cohesionar y dar densidad a la masa. Mientras más personas se unen, la presión de unos con otros genera que el espacio se reduzca a tal grado que no queda lugar a donde ir. Los cuerpos en una extremada cercanía, casi se comprimen y la única parte del cuerpo que queda libre es la cabeza, el integrante de la masa en muchas ocasiones solo puede oír y ver.

Los transmisores de todo impulso son los mismos cuerpos apretados entre sí. Para que se genere esta densidad se requiere tiempo y un flujo constante, lo que en principio hace amorfa a la masa que también carece de ritmo y sin esos elementos, llega a caer en la inactividad. Sin embargo, en esas condiciones la masa puede almacenar el ímpetu de actuar, que se reprime y en un momento crítico, busca la descarga violenta.

En el estadio Universitario, con las porras en las gradas, el equipo en la cancha y el tiempo avanzando implacable, se comienza a escuchar la voz que caracteriza a la porra, el tradicional grito de "Goya", que emana de las entrañas de la masa y de sus integrantes, por lo que ese impulso resulta espontáneo y auténtico y es el causante de efectos impredecibles, a tal grado que se ha imitado de forma artificial para generar un arma: el cañón, por el estruendoso rugido que ahora se ha usado para generar terror en los que no lo poseen, al escuchar su estruendo se percibe como un rayo lo que genera en las víctimas el deseo de querer transformarse a sí mismo en un animal más veloz para escapar del estruendo mortífero.

⁴² Elías, Canetti. Op. Cit. Págs. 59,69. Italo Calvino. Op. Cit. Pág. 80

Lo que despierta el ansia de crecimiento es la primera y suprema característica de todo tipo de multitud: la densidad es el objetivo primario. Sólo se logra alcanzar por medio de la multiplicación, ya que desde la creación del hombre, se ordenó así, para que se formara la humanidad, esto hace innegable que el hombre apenas adquirió conciencia de sí, quiso ser más, todas sus creencias, mitos, ritos y ceremonias están llenas de ese deseo.

Por esto los ancestros que contaron las leyendas acerca del origen del hombre son considerados seres preciosos, por que respetan su identidad y nunca representa dos animales diferentes (tótem). Desde tiempos inmemoriales se inculca en la prole -descendencia- o en el caso de la porra universitaria, la consigna de portar los colores azul y oro sin mancillar el honor ni traicionar los colores -es decir, apoyar a otro equipo- señalan los cánticos de la porra, "que se nos dan desde la cuna". Esos símbolos, estos se deben conservar "en las buenas y en las malas para que se mantenga pura la casta" y así, la masa aficionada al fútbol soccer y al equipo se multiplica y asegura la coexistencia de generación en generación.

Ese anhelo ancestral de ser más, de unir más integrantes a la masa, es el generador del goce de la metamorfosis, el peso específico que adquirió con el transcurso del tiempo y su valor para las nuevas generaciones de hombres, se expresa en lo sacro de los ritos. En los que se daba la transformación y el surgimiento de una especie de don que debía cuidarse con igual esmero que a un tesoro, que llega a ser una tradición bien guardada, el tótem líder designa el parentesco de cada uno con su herencia, para tal caso, el equipo de fútbol.

Al multiplicarse los individuos en la masa, multiplica también el número de aficionados "puma" y el movimiento llega al objetivo: crecer al unísono, en una igualdad que conforma la Hidra, poseedora de una identidad relacionada con el equipo, que no debe perderse o mezclarse.

Debe permanecer "puro" (el linaje) para que la masa cuyo fin es enaltecer y apoyar moralmente al equipo, no se extinga con el paso de los años. Por ello, se enseña desde el vientre cuál es el tótem (equipo). Así, el aficionado adquiere virtualmente las características del animal de poder, que da nombre e identidad al equipo: el puma, cuya cualidad primaria es la rapidez, emparentada con el vigor, que le permitirá dar rápido alcance al objetivo y superar en fuerza a otros animales de caza y otras especies, que suelen ser utilizadas para identificar a los equipos deportivos.

Adoptar la personalidad del equipo y la fiera que lo identifica, permitirá al sujeto buscar a sus iguales para dar densidad a la masa, dentro de la que reconoce que sus integrantes se necesitan unos a otros, por ello desea encontrarlos rápidamente, para evitar que el mero estancamiento lleve a la desintegración de la colectividad. Por el contrario, el objetivo es generar unidad y comenzar a movilizarse para formar parte de lo que literalmente se aprecia como un solo latido emanado del corazón de la fanaticada.

Lograda la meta, los integrantes de la masa buscan acoplarse mediante el mismo ritmo en pies, manos, corazones y voces que alientan a los jugadores. En la medida en que la masa es más numerosa y por ende, genera una mayor movilidad, permite ver que frente a la lente del fotógrafo, surge el imponente ser mitológico que se mece bajo el incesante sonido del tambor y los platillos, es la Hidra donde todos los corazones palpitan al unísono, animados por el mismo espíritu.

2.5. Descarga⁴³

Una vez lograda la tan anhelada densidad, donde apenas hay huecos entre los integrantes de la masa, que al parecer se enciman unos con otros, es momento de generar la descarga de emociones a penas contenidas y desechar finalmente los factores de separación de la masa. En ese instante, todos se sienten y son iguales. De no culminar ese proceso catártico, se podría decir que no existió una masa. Sin embargo, donde el movimiento cohesionaba las voluntades de los que antes de sumarse eran individuos particulares y ahora forman parte de un todo, se deja escuchar un aullido dentro y fuera del estado: es la voz de la masa, que a través de gritos, cánticos, entonaciones y consignas aprendidas y repetidas, expresa su innegable existencia, demuestra que está viva y ha generado su propio espacio existencial.

La descarga se debe realizar dentro del estadio porque ese es el objetivo: enfrentarse a la porra rival y salir triunfador. “En las gradas estamos repartidos de forma escalonada los de arriba pueden ver a los de abajo”, el movimiento y la sensación de unidad se extiende rápidamente y lo que excitó a unos excita a todos.

⁴³ Elías, Canetti. Op. Cit. Págs. 12,17

Después de la “explosión”, donde la masa demuestra su poderío ante el grupo rival, se alcanza el punto de máxima fogosidad y se entra casi automáticamente a un estado semejante a la inconsciencia, donde la mínima sugerencia, orden o mandato, hace a la unidad ser obediente en lo colectivo y anular cualquier convicción individual.

2.6. Muta y Mutas⁴⁴

La muta es la unidad más antigua de la que se desprenden los cristales (los jefes) y la masa (porra). Desde tiempos inmemorables, los hombres se reunían en hordas reducidas que vagaban en pequeñas manadas de diez o veinte hombres, esta genera la forma de excitación que como grupo nos topamos por doquier. Por lo tanto la “muta” la genera un grupo de hombres excitados cuyo deseo más vehemente es “ser más”. Esta comienza formando un círculo en torno al fuego, donde cada integrante tiene vecinos a diestra y siniestra pero su espalda siempre está libre ante el solitario entorno fuera del círculo.

La densidad en el interior siempre tiene algo de simulada, aunque se aprieten estrechamente y actúen con tradicionales movimientos rítmicos pretendiendo ser muchos, saben que no lo son, son pocos y les falta es la densidad real que es reemplazada con intensidad en la danza. Hoy, la Hydra simbólica, que representa a la multitud, tiene propiedades únicas que le permiten incrementar su volumen. Esto se manifiesta por medio de las “mutas”, que no pueden crecer al nivel que quisieran y por tanto, echan mano de determinados ritos y ceremonias que las fortalecen. Y para no perder la unidad, mantienen formaciones pequeñas pero más sólidas en si mismas.

Al pasar por las obligadas variaciones que se sufren durante la metamorfosis, donde se pierde la estructura primaria y se llega al otro extremo, hasta conseguir la estabilidad, se alcanza la personalidad única e inmutable que caracteriza a la porra de los Pumas, que para esta Tesis es el objeto de interés.

⁴⁴ Elías, Canetti. Op. Cit. Págs. 89-99

2.7 Nos-otros⁴⁵.

La batalla por imponerse ahora se libra entre dos masas; cada una quiere ser más fuerte que la otra y una forma de mostrar superioridad es gritando más fuerte, para intimidar al rival. La colectividad utiliza voces de combate que tienen por objetivo convencer a la propia masa que las emite, que realmente son superiores al enemigo, propósito que se logra al hacerlo enmudecer, reduciéndolo a silencio.

El combate empieza desde la organización interior de la porra, donde se agrupan hileras que deben estar perfectamente definidas, atentas al rol que deben desempeñar, para ejecutar el ataque contra los otros, los considerados enemigos. La porra utiliza estrategias militares como la cuadrilla, forma de combate ideal, ya que al momento del asalto contrario, todos los flancos del grupo están protegidos, lo que da seguridad al momento de la maniobra del ataque.

Para derrotar al rival, la masa debe acosarlo, ese será el motivo de su existencia. Esto genera al interior del grupo un grado de máxima densidad, ya que amalgama toda acción en torno al fin común. Con la meta clara, la densidad en su máxima expresión, aunadas a la prisa y la euforia del grupo crea un ambiente de seguridad que ahuyenta la inquietud. Es el momento de atacar, ejecutar e incluso extinguir al otro.

2.8 La Doble Masa ⁴⁶

Después que aniquilar al rival, surge una cuestión de vida o muerte para la conservación de la masa: requiere de la existencia de una segunda masa con la cual rivalizar, compararse, medir fuerzas, amenazar y enfrentarse nuevamente a fin de demostrar la supremacía. Mientras más amenazante sea la porra o la masa, mayor tiempo sobrevivirá.

⁴⁵ Elías, Canetti. Op. Cit. Pág. 117

⁴⁶ *Ibíd.* Págs. 47,58.

En su interior los cuerpos se mantienen juntos, los ojos siempre fijos en los del contrario; los brazos siguen un ritmo común, los oídos están alerta al grito del rival y la lucha debe desarrollarse entre iguales, sin que un contrincante supere notablemente al otro y aún más importante, no cometa el error de subestimar al otro. La única salida al enfrentamiento será la fuga, que de no ser posible, implicaría la desintegración del grupo, la separación y escape de cada uno de sus integrantes, pero la masa deportiva, futbolística, por naturaleza no se resignará a morir de nada. Luchará para no sufrir bajas y no entregar a uno solo de sus miembros al enemigo, ya que la mínima pérdida la debilitaría. En ese punto se corre el riesgo de sucumbir ante la superioridad del rival que con mayor número de integrantes y mayor fuerza, engulliría a los desprotegidos.

Ante el riesgo latente de perecer en un choque de fuerzas desiguales, la vida no se entrega como regalo. La masa luchará hasta el final, lanzando gritos de desesperación como la más pura expresión de combate y deberá “morir con la cara al sol”, opondrá resistencia para vengar a los caídos que jamás fueron entregados con las manos atadas.

Capítulo III “Acción”

Tendencias

Los alogenuros de fútbol emanan de la acción que se genera en el terreno de juego, tal como los objetos mirados dejan una huella en los negativos, así cada jugada deja impresas emociones en los espectadores de allí que surjan estas huellas humanas de acciones futboleras. El propósito de la Medusación de la *hidra* es extraer esas emociones a fin de que den origen a otras respuestas, mediante historias formadas por cortes fotográficos que tienen como fin el contar historias no lineales.

Sin entrar en el fotorreportaje o mostrar la realidad tal cual, se pretende que las historias generadas narraren ciertas jugadas que hipotéticamente explican las emociones, lo que permitirá utilizarlas para diversos momentos en diferentes contextos, sino mediante extractos formados de tomas alternas, paralelas y zigzagueantes en las cuales no se observará nunca la acción en cancha,.

Aprovechando las cualidades únicas de la fotografía de mostrar la visión del fotógrafo, no lo que los simples ojos ven, me permitiré mostrar mi visión particular del fútbol. El fin es transmitir el mensaje, no sólo presentar las imágenes sino que mediante una serie de cortes (imágenes), se crearán historias que pueden ser leídas de izquierda a derecha ó a la inversa al leer el mismo relato.

3.1 Movimientos

El objetivo de la creación de la fotografía fue ir más allá de la representación pictórica, las primeras escapadas de las clásicas representaciones se dan con los relieves que generan una nueva noción del espacio, partiendo de la visión binocular que dejaba una leve impresión de relieve, todos estos intentos se generan en la llamada era antigua, ya con el descubrimiento de la gelatina de bromuro se llega a la instantánea y por consiguiente a la era moderna de la descomposición del movimiento, basado en sus diferentes etapas, a partir de estas mostraremos los diversos avances deslazándonos desde Muybridge, Duchamp, Moholy-Nagy, etc.

3.1.1 Locomoción

Edward Muybridge⁴⁷ nacido en la Gran Bretaña (1830-1904) se interesó en la fotografía en 1860 al aprender sobre el proceso del colodión húmedo⁴⁸. Su trabajo de investigación comienza en 1872 cuando una polémica enfrentaba a los aficionados a los caballos que sostenían que había un instante, durante el trote largo o el galope, en que el caballo no apoyaba ningún casco en el suelo, otros afirmaban lo contrario, en esa época no se conocía una manera de demostrar quién tenía razón fue Leland Stanford quien ideó un sencillo experimento, que encargó a Edward Muybridge, para que captara con su cámara el movimiento de su caballo de carreras "Occident", ya listo para el reto se prestó a fotografiarlo trotando a unos 35 Km./h en el hipódromo de Sacramento.

Sus primeros intentos resultaron fallidos ya que el obturador manual era demasiado lento para lograr un tiempo de exposición breve y precisa, para esto debía ajustar los tiempos de exposición con una mayor apertura y cierre del diafragma, se vio en la necesidad de inventar un obturador mecánico, consistente en dos pares de hojas de madera que se deslizaban verticalmente por medio de un resorte por las ranuras de un marco y dejaban al descubierto una abertura de 20 cm. por la que pasaba la luz.

Preparó el escenario colocando sábanas blancas que colgó en torno a la pista a manera de fondo, para resaltar la figura por medio del contraste, el primer intento fue en mayo, en esa sesión se fotografió el caballo, sin lograr un resultado, debido al largo proceso del colodión húmedo que exigía varios segundos para obtener un buen resultado. Esto lo llevó a desistir durante un tiempo, fue hasta abril del año siguiente que produjo mejores negativos, en los que fue posible reconocer la silueta de un caballo. La serie de fotografías resultante aclaraba el misterio, mostrando las cuatro patas del caballo por encima del suelo todas en el mismo instante de tiempo no trató de tomar las fotografías con una exposición correcta, pues sabía que la silueta era suficiente para poder definir la cuestión.

Los resultados fueron publicados bajo el título: "El Caballo en movimiento", dicho estudio generó la búsqueda de poder captar todas las fases sucesivas del movimiento, ya para el verano de 1878, con una exposición ligeramente insuficiente, la serie resultante de fotografías mostraba claramente todos los

⁴⁷ Marie-Loup, Sougez. "Historia de la fotografía". Pág. 57.

⁴⁸ Barniz que se aplica a las placas de cristal que deben permanecer húmedas y sobre este se extiende la emulsión química, la exposición de estas placas suponía muchas dificultades ya que se debían revelar al momento.

movimientos de una yegua de carreras llamada Sally Gardner, los negativos resultantes fueron retocados para que sólo se viera la silueta de la yegua, cuyas patas adoptaban posiciones inconcebibles. De este estudio salió una secuencia de 12 fotografías, las tomas fueron realizadas en una pista que tenía una longitud de unos 40 metros, en paralelo a ella había una batería fija con 24 cámaras fotográficas, y en ambos extremos de la pista, colocadas en ángulos de 90° y de 60°, otras dos baterías de cámaras. En cada instante se disparaban sincrónicamente tres cámaras, una de cada batería, lo que permitía que se impresionaran placas secas a una velocidad de obturación graduable, que podía regularse desde varios segundos hasta la velocidad más rápida lograda hasta ese entonces, dependiendo de la velocidad del motivo a fotografiar. En las primeras series los obturadores de las cámaras se disparaban por la rotura de unos hilos atravesados al paso del caballo, cerrando contactos eléctricos que iban activando cada uno de los obturadores, después Muybridge inventó un temporizador a base de un tambor rotatorio que giraba de acuerdo con la velocidad del motivo en los instantes adecuados, el temporizador enviaba impulsos eléctricos a las cámaras.

Muybridge se dedicó a registrar los movimientos de los seres humanos y de los animales del zoológico de Filadelfia, las fotos resultantes que fueron 781 placas de calotipos publicadas con ayuda de la Universidad de Filadelfia en 1887 en el libro "*Animal Locomotion*", Escribió también "*The Attitudes of Animals in Motion*", 1881, junto con "*Animal Locomotion*". Algunos de sus últimos trabajos fueron publicados bajo los títulos "*Animals in Motion*" y "*The Human Figure in Motion*".

3.1.2 Fases Consecutivas.

Marey Etienne -Jules⁴⁹ Francia 1830-1904, Fisiólogo y crono fotógrafo francés, matriculado en la facultad como estudiante de medicina con especialización en cirugía, utilizó polígrafos para hacer registros que después perfeccionó, sus métodos gráficos le trajeron buenos resultados para analizar con diafragmas el caminar de un hombre y el trote de un caballo, el vuelo de pájaros e insectos, realizó sus series enfocadas a realizar un análisis del movimiento con el fin de hacer mejoras a los sistemas fotográficos. La publicación titulada "*La Máquina animal*" de 1873 influyó fuertemente en él, por lo que se inclinó hacia la fotografía para hacer sus estudios de movimiento, para lo cual creó

⁴⁹ J.M. Nash. "Cubismo, Futurismo, Constructivismo". Págs. 36,37. Marie-Loup, Sougez. Op. Cit. Págs. 62,63.

instrumentos revolucionarios como el Fusil Fotográfico variación de el invento del astrónomo Jules Janssen y capaz de tomar doce exposiciones en un segundo. En 1882 inventó una cámara de placa fija conocida como cronomatográfica equipada con un obturador de tiempo. Utilizándola, tuvo éxito al combinar en una placa varias imágenes sucesivas en un simple movimiento, para facilitar diversos ángulos desde diferentes posiciones, la cámara se colocó dentro de una gran cabina de madera que corría sobre rieles.

En 1888 mejoró su invento reemplazando la placa de cristal por una larga tira de papel fotosensible, la primera película fotográfica, con la que tomó veinte imágenes en un segundo, la tira de película se movía intermitentemente en la cámara con la ayuda de un electroimán, dos años después, reemplazó el papel con una película transparente de celuloide de 90 milímetros de ancho y 1.2 metros o más de largo, añadió una placa de presión que inmovilizaba la película y un muelle que la soltaba cuando la presión disminuía. Alrededor de 1890 y 1900, hizo un número considerable de tiras de película de análisis del movimiento, de gran calidad estética y técnica, incluyendo los autorretratos de Marey y Demeny y el famoso Gato cayendo, filmado en 1894, año en que la publicación de "*Le mouvement*" que contenía todas sus investigaciones fue publicada.

Ejerció una considerable influencia en los inventores pioneros del cine sus trabajos, ampliamente difundidos por la prensa internacional, fueron una fuerte inspiración para Thomas Edison y Louis Lumière, entre otros por lo que se le podría llamar el padre fundador de la técnica cinematográfica. Es el impulsor de la crono fotografía ya que afirmaba que la traducción de los movimientos más complicados se realiza de la forma más simple. Los resultados de sus esfuerzos se vieron en un solo negativo que mostraba las diferentes fases del movimiento en una sola imagen: un registro temporal que mostraba la duración, continuidad y trayectoria del movimiento, entre 1882 y 1888 llegó a la crono fotografía geométrica la cual traducía en líneas y abstracción pura todas las fases consecutivas, estas imágenes fueron el trampolín al Futurismo.

La mayoría de los futuristas se encontraban dentro de la generación del alumbramiento de la fotografía entregados a los largos procesos de adaptación a la exposición instantánea, que prometía emanar un nuevo lenguaje que generará el medio adecuado para mostrar la energía vital tan buscada.

Como ya se ha dicho otros artistas realizaban investigaciones paralelas como son las de Tomaz Anschütz en la ciudad de Lissa este autor presentó instantáneas de maniobras militares y animales, todas estas impresiones las realizó por medio de una cámara de diseño propio que constaba de un obturador de plano focal lo que permitía exposiciones sumamente breves, con la misma podía reproducir imágenes en secuencias por lo tanto presentaba series que se veían en movimiento, al proyectarlas con un visor que solía llamar "*Tachyscope*".

3.1.3 Dinamismo

Del "*Tachyscope*" llegamos a la idea fundamental del futurismo movimiento que se define por el contexto histórico belicista que lo genera para crear una nueva visión del arte, basándose en los experimentos científicos más recientes, a favor de exaltar las fuerzas del progreso, a fin de promoverlo por medio de escritos persuasivos que intentaron generar una cultura iconográfica que se fue desarrollando de forma experimental. Su principal arma de trabajo fue la fotografía con la que se procuro evadir las leyes del movimiento y de la energía vital hasta traspasar las tradicionales manifestaciones canónicas de la realidad.

Siempre retomaron los trabajos de Marey, que desataron la búsqueda de la presentación del movimiento virtual o ilusorio que percibimos de forma mental, que se genera por una distancia entre dos elementos simples, para llegar a ella no debía existir un punto claro de referencia donde descansara la mirada por lo que la estructura desaparece, por ello se encuentran dentro de este movimiento a los generadores del alumbramiento de la fotografía, estos se encontraron inmersos en los largos procesos de adaptación a las exposiciones instantáneas para generar un nuevo lenguaje como medio de comunicación de la velocidad pura. F. Pepper afirmaba "el movimiento real tenía dos vertientes: la espacial que se generaba por medio de la modificación espacial perceptible, la otra la no-espacial (distancias), se basa en la gradación del color, luminosidad y textura"⁵⁰. En la era moderna las primeras imágenes dinámicas se obtuvieron empleando lámparas para llenar la atmósfera de luz y lograr aislar la trayectoria del movimiento en el espacio que siempre era perpendicular al eje focal de la cámara, que dejaban ver la desmaterialización de los cuerpos por los efectos del movimiento.

⁵⁰ Julián, Inmaculada. "El arte cinético en España". Págs. 16,17

Por otra parte la fotografía científica dio a luz a “*La imagen latente revelada por rayos X de Roentgen*”, la *del sonido del Dinamografo*”, “*Distorsiones Ópticas*”, “*Fotografía de pensamiento*” realizadas por Barabuc y Darget, las imágenes ectoplasmicas y fotografía espiritualista que recurría a la manipulación de los multirretratos, exposiciones dobles y montajes de varios negativos”. Después son retomadas por Boccioni, Carra, Russolo, Balla y Severini que se basaron también en Boldini y en las caricaturas de Capiello, Morever considerado el poeta del Dinamismo.

Antón Giulio acuñó el término Foto Dinamismo, su trabajo se basó en el estudio de la trayectoria del movimiento del espacio directo que estaba en pugna con la crono fotografía de Marey, los futuristas supieron que no sería fácil encontrar la puerta de salida, por lo tanto debían hacer una invalidación total en los foto funcionamientos del movimiento, tema que levanto ámpula entre ellos y desacuerdos sobre la estética fotográfica entre los años 1880 y 1900, es hasta 1911 ya entrados en la crisis del pictorialismo cuando salen a la luz las primeras oposiciones al arte clásico y se forja la separación de movimientos alternos como el Cubismo, gracias al foto funcionamiento se da la unión del arte y la vida diaria que eran la piedra angular del Manifiesto Revolucionario Futurista.

El foto dinamismo fue la punta de lanza de la revolución que la proyecto a la modernidad, la difusión de esta se da por medio de postales acto que genero el rechazo del museo como medio de difusión, el gesto fue el principal interés de los hermanos Bragaglia que mediante la toma instintiva mostraban movimientos bruscos y voluntarios encaminados a tomar el momentum detrás de la acción, dentro del movimiento los futuristas se aplicaron en fijar en la fotografía las dimensiones infrasensorial y perceptiva para mostrar la interacción entre la materia y la energía, es así como se crea el nuevo código visual del futurismo. Mostrando un lenguaje estético acorde a los ritmos acelerados de la modernidad como mutación continúa de la realidad. Boccioni crea la definición de este nuevo arte al decir que es la amalgama entre la cinética y la energía, lo llamo Movimiento relativo y Movimiento Absoluto.

3.1.4 Futurismo

El primer manifiesto futurista pronunciado por Filippo Tommaso Marinetti en 1910 está compuesto de 11 principios que glorifican la acción y la violencia y despreciaban la tradición, escritos que demostraban su filosofía: *“los elementos esenciales de nuestra poesía serán el coraje, la audacia y la revuelta. Así mismo queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio enfebrecido, las carreras, el salto peligroso, la bofetada, el golpe”*⁵¹. En este remarcaban claramente su culto a la violencia, continuación se transcribirá este manifiesto.

- 1.- *Queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y de la temeridad*
- 2.- *El coraje, la audacia, la rebelión, serán elementos esenciales de nuestra poesía*
- 3.- *La literatura exaltó, hasta hoy, la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso de corrida, el salto mortal, el cachetazo y el puñetazo.*
- 4.- *Nosotros afirmamos que la magnificencia se ha enriquecido con una nueva belleza, la belleza de la velocidad. Un coche de carreras con su capó adornado con gruesos tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo... un automóvil rugiente, que parece correr sobre la ráfaga, es más bello que la victoria de Samotracia.*
- 5.- *Queremos ensalzar al hombre que lleva el volante, cuya lanza ideal atraviesa la tierra, lanzada también ella a la carretera, sobre el circuito de su órbita.*
- 6.- *Es necesario que el poeta se prodigue, con ardor, boato y libertad, para aumentar el fervor entusiasta de los elementos primordiales.*
- 7.- *No existe belleza alguna si no es en la lucha. Ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra maestra. La poesía debe ser concedida como un asalto violento contra fuerzas desconocidas, para forzarlas a postrarse ante el hombre.*
- 8.- *¡Nos encontramos sobre el promontorio más elevado de los siglos!... ¿Por qué deberíamos cuidarnos las espaldas, si queremos derribar las misteriosas puertas de lo imposible? El tiempo y el espacio murieron ayer. Nosotros vivimos ya en el absoluto, por que hemos creado ya la eterna velocidad omnipresente.*
- 9.- *Queremos glorificar la guerra – única higiene del mundo- el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las cuales se muere y el desprecio de la mujer.*
- 10.- *Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo, y combatir contra el moralismo, el feminismo y contra toda vileza oportunista y utilitaria.*
- 11.- *Nosotros cantaremos a las grandes masas agitadas por el trabajo, por el placer o por la revuelta; cantaremos a las marchas multicolores y polifónicas de las revoluciones de las capitales modernas, cantaremos el vibrante fervor nocturno de las minas y de las canteras, incendiados por violentas lunas eléctricas; a las estaciones ávidas, devoradoras de serpientes que humean: a las fabricas suspendidas de las nubes por los retorcidos*

⁵¹ J.M. Nash. Op. Cit. Pág. 31

hilos de los humos: a los puentes semejantes a gimnastas gigantes que husmean el horizonte, y las locomotoras de pecho amplio, que patalean sobre los rieles, como enormes caballos de acero embridados con tubos, y al vuelo resbaloso de los aeroplanos, cuya hélice flamea el viento como una bandera y parece aplaudir sobre una masa entusiasta. Es desde Italia que lanzamos al mundo este nuestro manifiesto de violencia arrolladora e incendiaria con el cual fundamos hoy el FUTURISMO porque queremos liberar a este país de su fétida gangrena de profesores, de arqueólogos, de cicerones y de anticuarios. Ya por demasiado tiempo Italia ha sido un mercado de ropavejeros. Nosotros queremos liberarla de los innumerables museos que la cubren por completo de cementerios”⁵².

Manifiesto Técnico⁵³: Se enfoco puramente en la pintura, publicado el 11 de abril de 1910, en esta nueva etapa participaron Boccioni, Carra, Russolo y Severini el documento afirmaba: *“El gesto que producimos en el universo no será más un momento fijo en el dinamismo universal, simplemente será la misma sensación dinámica... debido a la persistencia de la imagen en la retina, los objetos en movimiento se multiplican a sí mismos constantemente, su forma cambia como rápidas vibraciones en su carrera”*, por medio de esto se intento dejar ver el entorno como cada uno lo experimenta y no tal como es. Se debía demostrar el punto de vista personal dentro de la era moderna, encarando la guerra, la revolución industrial ya no se percibía el entorno tranquilo, ya no se podía expresar el entorno en escenas fijas, se debía presentar el movimiento.

Las obras de esta primera etapa del futurismo corresponden a las que ellos llamarían el humanismo o la expresión evolutiva de la imagen de las masas, mediante el divisionismo como expresión del dramatismo, la simultaneidad y la creación de la atmósfera. Ya para 1915, el 11 de marzo Giacomo Balla y Fortunato Depero publicaron un manifiesto acerca de la *Reconstrucción Futurista del Universo*, las representaciones de movimiento se basaron en las exposiciones múltiples de los cuerpos en movimiento, los colores se retomaron del puntillismo o neo-impresionismo. Balla se basó en las fotografías de Marey, por su parte el poeta Filippo Tommaso Marinetti baso sus trabajos en la modernidad urbana e industrial siempre tendentes a la denuncia social en pro del humanismo dio a conocer los escritos titulados: *“Discurso de la velocidad”*, *“...de la modernidad”* *“...de la antitradición”* y *“... de la violencia”*.

Fue hasta 1913 cuando Balla empezó una serie de pinturas en las que investigada la percepción visual de la velocidad de los automóviles y las aves, utilizó un lenguaje totalmente abstracto de líneas y color (expansión dinámica, profundidad dinámica). Otro de los campos en que se experimento fue en la

⁵² Filippo Tommaso, Marinetti. “Manifiestos y textos futuristas” págs. 25-35

⁵³ Carmelo, Vega de la Rosa. “Historia de la fotografía”.. Pág. 118

fotografía del movimiento donde Antón Giulio que se enfocó en presentar los segundos intermedios de los movimientos, por su parte los hermanos Bragaglia pretendieron conseguir la verdadera continuidad del movimiento, en cuanto a devenir y totalidad es decir la representación viva.

Unos años más adelante se fue dejando de creer en el Dinamismo Ilustrado ya que su fórmula empezó a ser la canónica que irremediablemente llevaría a la mediocridad por la ley del mínimo esfuerzo, se generó el escepticismo sobre este como técnica de la pintura futurista, ya dentro del plano mundial del arte se seguían los cambios y la era del cubismo comenzaba a asomar partiendo del análisis de la figura (Desnudo bajando la escalera, Marcel Duchamp).

El enorme interés en la presentación de movimiento se dio por la necesidad de comprender su esencia y la era histórica donde la modernidad generó rápidos cambios en todos los ámbitos, la fotografía retoma el lenguaje Futurista en sus textos programáticos, donde se habla de la expresión del movimiento-carácter, del ritmo y de las líneas-Fuerza. Del valor de la trayectoria y de las sensaciones derivadas del recuerdo.

3.1.5 Gestos

Comenzaremos con el *MANIFIESTO DEL FOTODINAMISMO FUTURISTA*⁵⁴ generado por los hermanos Bragaglia que dieron a conocer en 1913, el documento habla del movimiento-carácter generado por medio del recurso de las exposiciones múltiples como son el fotomontaje, el fotograma, las distorsiones ópticas y las sobre impresiones. Entre los recursos para lograr representar esa simultaneidad se utilizaron recursos como el Flash estereoscópico utilizado por Harold Edgerton y Gjon Mili con este se conseguía generar una exposición múltiple de un mismo modelo dinámico, la esencia de este nuevo manifiesto afirma que la captación del movimiento no podía registrarse decían: *“Es imposible impresionar el movimiento encendido en la placa. Las imágenes foto dinámicas producidas por ellos fueron calificadas como extrañas entre ellas destacan las tituladas: “Mano en movimiento” y “Cambiando de posición”, estas presentaban rastros luminosos que llegaban a disolver por completo la forma, lo que ponían de relieve era el gesto que las elevaba al vitalismo absoluto, lo que lograron los Bragaglia con la lente logro el éxito al derribar el estereotipo de la realidad objetiva que produce la cámara, nace la nueva era del Avant Garde.*

⁵⁴ Marie-Loup, Sougez. Op. Cit. Pág. 112

El mismo Bragaglia explicó el propósito estético del foto dinamismo diciendo: “No conduzco un análisis del gesto, sino que intento moverme hacia la síntesis del gesto, pues el movimiento puro, es decir la trayectoria, es totalmente diferente a la actitud y a la reconstrucción analítica científica del movimiento”⁵⁵. Solo el fotodinamismo podría demostrar la continuidad natural del movimiento, significando realidad invisible. Sus estudios se basaron en la descomposición del movimiento y la reunificación de la forma mediante el desarrollo del gesto con una sucesión de planos yuxtapuestos que se combinaban, la unificación de diversos planos individuales unían el gesto y la idea de la transposición por medio de la fluidez para crear una nueva estética del movimiento lograron solucionar el problema de la momificación al utilizar una nueva técnica hecha de planos individuales.

También se dio a conocer el “*Manifiesto de la Fotografía futurista*” escrito por Marinetti y el fotógrafo Gugliermo Sansoni “Tato” dicho escrito enumeraba los siguientes puntos.

El drama de los objetos móviles e inmóviles
El drama de los objetos
El drama de los objetos humanizados
La espectralización de varias partes del cuerpo
La fusión de perspectivas aéreas
*La fusión de tomas de abajo a arriba.*⁵⁶

3.1.6 Simultaneidad.

Orto de los pintores que realizaron imágenes en movimiento fue Marcel Duchamp que realizó en torno a 1911 y 1912, una serie de pinturas centradas en la representación simultánea y sucesiva de un movimiento en el espacio una de ellas titulada “*Desnudo bajando la escalera*”, mostraba 5 siluetas de una mujer en diferentes planos, constituye una lectura plástica del cuerpo humano como una máquina en movimiento, este trabajo se conecta directamente con los trabajos de Muybridge y en las crono-fotografías de Marey de dinamismo y simultaneidad.

Sincrónicamente Boccioni realizaba su trabajo en la rama de la fotografía se enfocó en la capacidad de decodificación que proporciona de la realidad, los multirretratos fueron una de las facetas de especial interés, retomando a los artistas callejeros que utilizaban espejos colocados en ángulo detrás del modelo

⁵⁵ Giovanni, Lista. Op. Cit. Págs. 28

⁵⁶ Marie-Loup, Sougez. Op. Cit. Pág. 118

lo resultante era una fotografía múltiple, se utilizó esta técnica para escapar de la lógica realista, se empleo para generar la multiplicidad del cuerpo y del ser, Boccioni considero la fotografía como mostradora de la simultaneidad y de la mitología del ego.

Los Futuristas se fueron sacudiendo los cánones de la fotografía burguesa como lo son la inmovilidad de la foto de registro, el desenfoque usado por los pictorialistas, el quietismo, la mirada fija. Era salirse de la pose del hombre de letras, el poeta o el pintor, por lo cual se debía generar un código visual propio. Boccioni utilizo dípticos que mostraban fondos con composiciones geométricas, Arturo Bragaglia utilizaba metáforas entre lo viejo y lo nuevo intentando presentar la dialéctica entre la realidad y la esencia del futurismo utilizando imágenes simbólicas. Marinetti fue más allá de presentar le era bélica siempre expresó su ardor nacionalista: *“La naturaleza simbólica de la fotografía no sale de ninguna duda: la militancia del grupo del vanguardismo fue llevada con Futurismo, bajo la forma de estrategia del activista con la cual el arte fue determinado para abordar vida de frente en orden para renovarla”*⁵⁷.

Boccioni aseguro que la sensación dinámica debería de ser expresada sin llegar a la representación formal de elementos que lo justificaran por medio de palabras *“para las condiciones de la velocidad en las cuales vivimos las continuas acometidas de los objetos alrededor de nosotros les da una fluidez infinita de modo que solamente exista como entidades luminosas”*⁵⁸, lo que demuestra que ya fuera de toda representación de movimiento se llego a la presentación del mismo, la ruptura de los Cánones generó la era de la modernidad, la nueva era belicista que trajo con ella la velocidad pura.

En 1913 salió a la luz un ensayo del foto dinamismo donde se exponía la fenomenología de la Kinesis aplicada a la cinética de las acciones repentinas, el movimiento linear y gestos rítmicos, mediante una impulsión psicológica o de reflejos automáticos los cuerpos retratados se presentaban entre líneas movidas o quebradas o en arcos rotando sobre sí mismos acentuando o anulando los efectos de la gravedad al extender o contraer los movimientos. El dinamismo subjetivo produce la impresión de la simultaneidad entre lo cercano y lo lejano, la opinión y el recuerdo entre ambos, quedan restos impresionados en la mente. Rodin afirmó que él podía expresar el movimiento no congelándolo, sino mediante una síntesis de dos momentos fundamentales del desarrollo del mismo, para Bragaglia el movimiento no era una entidad medible en fases, ni la transición de una a otra contenida en la identidad material de las formas por

⁵⁷ Giovanni, Lista. Op. Cit. Págs.14

⁵⁸ Ibíd. Pág. 14-15

lo que decía que la síntesis de dos momentos del tiempo da como resultado siempre estados estáticos de la síntesis. La imagen foto dinámica debería demostrar el vértigo visual que traduce la dimensión vital y subjetiva del movimiento y hace a la imagen moverse.

Entre 1913, 1914 se da la tercera fase del foto dinamismo futurista que evocaba a la psique de la manifestación vital sobre la manifestación futurista cuya intención era materializar lo que se consideraba etéreo, es esta fase lo que acaba con la era dominada por Boccioni. La estafeta es tomada por el grupo Dadaísta de Zurich, basándose principalmente en el tema de la danza, siempre se dio la lucha entre el arte del dinamismo y la vocación canónica de la imagen fotográfica. Por el empeño de los ortodoxos fundadores del Futurismo esta parecía destinada a desaparecer como una de las ramas del movimiento.

Después ya se reconoce a la Fotografía no como parasitaria e incapaz de expresar la complejidad del ser y de la mente, se le reconoce como creadora de una estructura única de sí misma más allá de todo control humano ya que puede representar una situación, destacar alguna característica y revelar una particularidad social, se hace importante este medio ya que se entra en la era de las máquinas, que fuera adoptada por los Dadaístas y de la escuela de la Bauhaus que mostraban imágenes foto dinámicas fueron rechazados por el movimiento futurista por la incompatibilidad entre el arte del dinamismo y la vocación canónica de la imagen fotográfica es decir el congelamiento instantáneo que se salía de la corriente del tiempo. Ya fuera del movimiento Boccioni, los conservadores y puristas retomaron los estereotipos rechazando las nuevas propuestas hasta extirpar a la fotografía del mismo.

3.1.7 Desmaterialización

La nueva generación Futurista que estaba encabezada por Depero realizó su investigación entre 1915 y 1916 se abrió con un autorretrato que rompía con los convencionalismos al desmaterializar la imagen y al mismo tiempo tensionar sus valores iconográficos y semióticos, dando como resultado una imagen expresiva, incluyó sobre la imagen escritura esgrafiada, el autorretrato que tituló "Doblado" mostraba una repetición secuencial que eliminaba la grabación del tiempo que producía una persistencia forzada de la imagen, también experimento con las imágenes, su actitud emotiva y explosiva hacia la lente su propuesta es diametralmente opuesta a Marinetti, sus trabajos rechazan la mirada fija de la medusa y llega al dinamismo vitalístico.

Otro fue Severini que mostraba en "*Odsedante de Danseuse*", una fotografía como un instrumento ideológico.

La propuesta mostrada por Marinetti en 1915 era sobre la teoría de las características tridimensionales del objeto y por su uno mismo-significación (todo formando un conjunto), a esto lo llamo el drama de los objetos que desemboca en la espectralización de los objetos, por su parte Bellusi trabajo usando sombras y tiros angulados generando la impresión de los halos sobre los objetos.

Balla mostró en sus trabajos gran complejidad con la lente, reinventa la imagen fuera de las convenciones, que evade por medio de pretextos para presentar la acción del arte, presento acciones alegóricas de la frontera futurista y el activismo conceptual. Logra crear un funcionamiento para el espectador que se vea obligado a seguir la secuencia fotográfica, por medio de su visión demuestra vida en el arte, representa la dimensión cinética de sus pinturas futuristas el resultado es un icono ideológico, que lo erigió como el segundo gran exponente del foto-funcionamiento.

Por su parte Arturo Bragaglia utilizo las transparencias o los domos para producir un efecto dinámico con las superposiciones de imágenes, que lo llevaron a tocar diversas fronteras entre lo rectangular y lo irregular, esto lo utilizó para eliminar el contraste entre fondo y figura llegando a un esquema minimalista, técnica utilizada por Tato y Depero que solía utilizar las palabras "antes" y "después de la luz" que dotaba de significación por el vestigio del acontecimiento experimentado, tras regresar a los temas del foto-funcionamiento temprano, ahora con una nueva significación llevándolos al terreno metafórico. Tato, fue el primero en utilizar elementos formales basados en un lenguaje dinámico que más tarde se retomaría por otros futuristas, que emplearon una composición basada en una esquina excéntrica con una imagen colocada en diagonal que acentuaba la asimetría del objeto en primer plano en el eje del punto de separación.

Las exploraciones de Balla y Depero lograron darle a la fotografía la presencia absoluta del artista mediante un gesto único que presenta la realidad, que se torna suceso de arte. Lo que unió al Futurismo y el Fascismo fue la época histórica que se apoyo de forma oportunista en Marinetti, otros como Russolo se fueron del lado antifascista y al otro lado estaba el comunismo de Pannaggi y Paladini, a mediados de los años 20's esta oposición trajo dos tendencias distintas, que dan lugar a la reconstrucción industrial y se entra a la era del Arte Mecánico.

El principal tema fotográfico fueron las maquinas que adquieren dignidad hierática y solemne, se tornarían obras de arte, para Fillia, Diulgheroff y Depero el arte mecánico generaba esteticismo mecánico propuesto por los grupos el periodo de la post guerra L' Esprit Nouveau en Francia o de Stijl en Holanda, ya en el terreno fotográfico, las orientaciones expresivas típicas de otros grupos vanguardistas como el Purismo, Dadaísmo, Constructivismo, Surrealismo y la Bauhaus se centraron en tres áreas específicas: la investigación, la abstracción, el collage fotográfico con tendencias específicamente futuristas.

3.1.8 Abstracción

El nuevo movimiento revolucionario basado en el trío “arte-vida-acción” fue frenado a tal grado de no permitir el desarrollo de una teoría completamente basada en lo abstracto, dicho proceso fue promovido por Marinetti que señaló al arte como un instrumento social y prohibió la abstracción, lo que llevo a Boccioni y Balla a la experimentación en el arte virtualmente abstracto ya como medio de mostrar la Kinesis y el dinamismo. Prampolini estaba en contra de Kandinsky al decir que la abstracción no se daría por alquimia sino que debería ser una consecuencia de la sensación dinámica. La misma era histórica genera el deseo de producir una representación abstracta que fuera tan buena que superara los elementos materiales, que se darían mediante una gradación de los tonos de la imagen lo que se denominó Alta Llave que expresaba los temas formales típicamente futuristas de las trayectorias de la energía y las líneas del movimiento continuo.

Filippo Masoero fue el artista más representativo de fotografía aérea ya que utilizó la técnica de mantener la apertura del obturador más tiempo, lo que logra que la placa registre el movimiento de los planos del paisaje urbano que mostraban imágenes veladas o fragmentos desmaterializados. Para finales de 1933 se amplió el conflicto entre el Futurismo y la Fotografía por ello se da la nueva fase en el terreno de la investigación, en Italia, hasta llegar a la abstracción con Luigi Veronesi y Antón Boggeri en Milán.

El relanzamiento de la fotografía se baso en tres formatos específicos: Foto dinamismo, el drama de los objetos y el dinamismo ilustrado, los estudios del movimiento se fueron llevando hasta corregir la tendencia de las formas difuminadas, es Arturo Bragaglia que produjo retratos polifisionomicos y fuera de foco donde la repetición de la forma es constante, se llega a la expresión del movimiento ya dentro de una connotación psíquica, surreal y mágica.

En el campo de la fotografía deportiva Wanda Wulz expresó movimientos y gestos al marcar una cadencia rítmica, capturando las formas en sus fases más significativas de la actividad cinética, los diversos estudios se dirigieron a diversas líneas hasta llegar al movimiento imaginario que revuelve la materia, Masoreo trabajó en el cuarto oscuro para animar las imágenes mediante movimientos geométricos, rápidos y regulares, en el terreno de la fotografía arquitectónica sacó a la luz las composiciones en giro, espirales y ritmos caleidoscópicos esto fue la piedra angular en el terreno de la perspectiva, también Harold Edgerton trabajo con lámparas estroboscópicas que también utilizó Moholy-Nagy, Tato fue el artista que más explotó el drama de los objetos en sus trabajos sobre *“Ballet clásico sintético”*

Después de la era del futurismo siguieron con la abstracción fotográfica de Alvin Langdon Coburn, que presentó una serie de paisajes con una nueva visión del mundo, en que presentaba encuadres y perspectivas que salían de los convencionalismos utilizó un sistema de espejos (caleidoscopio) que producía imágenes referenciales, las Vortografías de Schad y Man Ray relacionados con el Dada y los surrealistas Moholy-Nagy y Rodchenko.

3.2 “ALOGENUROS DE FUTBOL”

A continuación presentare 2 cuentos realizados a partir de las imágenes tomadas dentro del estadio de los pumas en C.U., escogidas a fin mostrar la Medusación de la afición al equipo de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Mediante las tomas realizadas se estructuraron las historias a fin de recrear momentos futboleros, no de la acción en cancha, de la acción en la tribuna, el interés primordial es el mostrar a las porras en su accionar, en las historias generadas utilizare la jerga típica del estadio, también hago referencia a los lugares en donde se instalan las porras dentro del estadio que son el Palomar (palcos de transmisión) y del Pebetero ya que siendo un estadio Olímpico cuenta con uno.

Los momentos presentados no fueron tomados en forma lineal sino son de diversos días y partidos algunos con victorias otros derrotas y algunos empates, los personajes mencionados son ficticios por lo tanto los denomino con apodos como “El chocho”, “El muerto” etc.

Ya estando en ambiente dentro de la porra me permití transcribir algunas líneas de los cánticos utilizados dentro del estadio.

Ya que el fin es generar un desplazamiento de la imagen por la imaginación, algunas de las imágenes se utilizan de forma distinta para ambas historias dentro de contextos diferentes siendo resignificadas con fin distinto.

La mayoría de la imágenes son directas del negativo, en otras utilizo la solarización (proceso generado en el laboratorio para dar un aspecto de realce a la imagen mediante velar ligeramente la impresión), utilizando el positivo y el negativo para el desarrollo de la historia.

3.2.1

“2 de noviembre”

Después de la terrorífica noche del sábado, aquí estoy con los ojos bien rojos y bien chiquititos es 2 de Noviembre, hoy juega Pumas de local, la banda ya se está juntando unos con caras de muertos y otros bien chachalacos. Salimos en procesión (Imagen10)



por toda la explanada del México “68”, la adrenalina empieza a correr. Ya subiendo por la rampa y después de ser bolseados se comienza a armar la barra, llegan el “Muerto”, el “Chocho”, el “Cadáver” ya traen puesto el ambiente con el tambor y los

platillos que van retumbando por todo el desnivel,



(Imagen 11) ya en los torniquetes nos enfilamos a ingresar al “Campo Santo”.

El frío cala y de repente pasa un ánima corriendo como alma que lleva el diablo,



(Imagen 12) la capucha no deja ver su cara pero sus huesudas manos empuñan el estandarte puma, ese tipo ¡Qué raro!... órale un empujón, méndigo, pasa un zonzo seguido de dos polis pero ya les lleva mucha ventaja, es todavía temprano y ya comenzó la variedad.

Al recorrer la cola con la mirada, una vez más el ente cadavérico ya no está, ya pasando bascula nos enfilamos hacia el pebetero, se comienzan a tender los blasones auriazules y una que otra sombrilla bicolor que se levantan al cielo, ya se empieza a sentir el ambiente ya dentro por toda la tribuna subimos y bajamos, vamos y venimos



(Imagen 13) ya la euforia se siente al tope, ya de vuelta el espectro encapuchado deambula por todo el estadio con el puño en alto mostrando su esquelética mano anunciando la victoria puma por adelantado.

En cancha se ponen las cosas buenas, toda la tribuna esta tensa cuando de pronto se viene por la banda el centro... toda la defensa sale en línea, todos para atrás, "maldito" el desgraciado árbitro marco fuera de lugar... "cómprate unos lentes", "ciego", "burrooo", la banda queda estupefacta, tras el shok



(Imagen 14) se comienza de nuevo desde abajo, a agarrar el balón y allí van de nuevo los goyas, se enfila por tooda la banda con la pelota... levanto la vista ¡arriba! Vagando el espectro con la mano arriba anunciando la victoria ¡abajo! viene el cambio de banda que va tendido, llega suavcito a los pies del puma que queda proyectado de frente a la portería, sale el portero como loco rindiéndose a los pies pumas y ¡GOOOL!... (Imagen 15)



Los goyas retumban en todo el estadio se multiplican los azul y oros.



Un empujón hace que pierda de vista al espanto, (Imagen 16)



(Imagen 17)

otro y otro nos vamos moviendo en el serpenteante ir y venir ¿se mueve para allá, se mueve para acá! En la pantalla

que va recorriendo imágenes del estadio



(Imagen 18)

alcanzo a ver de un vistazo el ente vociferando. La imagen me suena, se me



hace conocido...

otra sacudida en las redes enemigas, el rival ya está muerto. (Imagen 19)



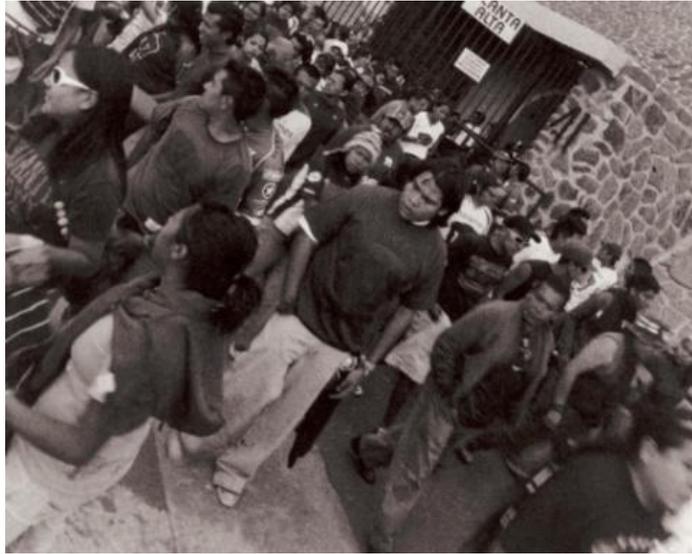
(Imagen 20) Sale largo despeje del portero acribillado, que manda certero trazo al delantero puma este sin dejar que caiga al césped la levanta, de aire y quedando de frente el rival quiere resarcir su error pero solo logra quedar tendido como un trapeador, esto desata la hilaridad en toda la barra ya es oficial es el polichinela en el campo, es vapuleado por la porra cuando el trazo sale apenas por sobre el larguero ¡OH NOOOO! Se escucha al monstruo de mil cabezas gimiendo de decepción... queda ahogado el sonido por el silbato del árbitro que decreta el final, ya comienzan las primeras notas del himno universitario.

Ya con el marcador de nuestro lado se aparece, va pasando, como una sombra, celebrando la victoria. (Imagen 21)



3.2.2 “El Pedregal”

A las afueras del estadio todo estaba lleno de ROCAS, te podías pasar entre las



miles de estatuas (Imagen 22) que se encontraban esparcidas por las inmediaciones del olímpico Universitario, parece que se integran al mural de Rivera que muestra la majestuosidad de Quetzalcóatl. Las caras petrificadas e inexpresivas aparecen, paso a paso las encuentras, cara a cara, es extraña la sensación de que el tiempo se ha detenido quedando congelado.

A las entradas nadie te empuja solo están detenidos todos. Parece que ya iban de salida tras el final del partido, por las rejas de la entrada



(Imagen 23) se pueden ver otras hileras de figuras que se encuentran esparcidas por los túneles , no se oyen los goyas,

ya entrando entre penumbras sale una, tras otra, al subir por la escalinata se extiende una pétrea bandera en todo lo alto, caminando a través del oscuro pasillo se ve



enfrente una luz brillante (Imagen 24) que obliga a entrecerrar los ojos, ya parada en el lumbral del pasillo se ven más efigies que empuñan banderas y levantan sus bufandas auriazules las expresiones de sus caras muestran que el (Imagen 25)



equipo tenía la victoria

Casi, casi lograba escuchar los goyas y la entonación del himno yendo gradas abajo me llama la atención un rostro duro impávido ubicado en la fila de abajo, atrás otro parece que tiene brillo en los ojos, abajo noto como se mece el cabello

de otro chico que casi parece moverse,(Imagen 26)



escalones más abajo va y viene... una bandera el chavo que la sostiene la ondea de aquí para allá. Al recorrer la vista al lado izquierdo veo un grupo que se balancea en lo que ya parece un movimiento natural y vigoroso (Imagen 27)



peldaños más abajo ya se escuchan los goyas, derrepente tengo que agacharme por encima de mi cabeza se levanta los blasones auriazules, ya más abajo la porra brinca y canta.

(Imágenes 28,29)



Al centro del campo se ve el árbitro con la ocarina en los labios, se ha decretado el final del encuentro, al dar vuelta para señalar el centro del campo.

Un resplandor que llega a la tribuna, se esparce como un rayo de luz que obliga a darse la vuelta algo extraño pasa parece que el tiempo está yendo en hacia atrás . (Imagen 30)



Lista de imágenes

- 1.- “La Cámara Oscura” Leonardo de Vinci
- 2.- “ La Cámara Lucida” Giambatista della Porta
- 3.- Robert Capa. Agencia Magnum
- 4.- Medusa representada en el Film “Clash of the Titans”, Director, Desmond Davis, 1981
- 5.-Perseo representado en el Film “Clash of the Titans”, Director Desmond Davis, 1981
- 6.-“El Origen de la pintura”, David Allan, 1775
- 7-“Hidra”, Andrey Mironishin, 2003
- 8.-“The Sword of Damocles”, Richard Westall, 1812
- 9.- “El flautist de Hamelin”, Paola de Gaudio, 2008

Serie 1 “2 de noviembre”

- 10.-“2 de noviembre 1 – 1 - 12”. Plata/gelatina. 8 x 10’
- 11.-“2 de noviembre 1 – 2 - 12” Plata/gelatina. 8 x 10’
- 12.-“2 de noviembre 1 – 3 - 12”. Plata/gelatina. 8 x 10’
- 13.-“2 de noviembre 1 – 4 – 12/2 – 7- 9”. Plata/gelatina. 8 x 10’
- 14.-“2 de noviembre 1 – 5 - 12”. Plata/gelatina. 8 x 10’
- 15.-“2 de noviembre 1 – 6 - 12”. Plata/gelatina. 8 x 10’
- 16.-“2 de noviembre 1 – 7 - 12”. Plata/gelatina. 8 x 10’
- 17.-“2 de noviembre 1 – 8 – 12”. Plata/gelatina. 8 x 10’
- 18.-“2 de noviembre 1 – 9 - 12”. Plata/gelatina. 8 x 10’
- 19.-“2 de noviembre 2 - 6 -9/1 – 10 - 12”. Plata/gelatina. 8 x 10’
- 20.-“2 de noviembre 1 – 11 - 12”. Plata/gelatina. 8 x 10’
- 21.-“2 de noviembre 1 – 12 - 12”. Plata/gelatina. 8 x 10’

Serie 2 “El pedregal”

- 22.-“El pedregal” 2 – 1 - 9”. Plata/gelatina. 8 x 10’
- 23.-“El pedregal” 2 – 2 - 9”. Plata/gelatina. 8 x 10’
- 24.-“El pedregal” 2 – 3 - 9”. Plata/gelatina. 8 x 10’
- 25.-“El pedregal” 2 – 4 - 9”. Plata/gelatina. 8 x 10’
- 26.-“El pedregal” 2 – 5 – 9”. Plata/gelatina. 8 x 10’
- 27.-“El pedregal” 2 – 6 – 9/1 – 10- 12”. Plata/gelatina. 8 x 10’
- 28.-“El pedregal” 1 – 4 – 12/2 – 7 - 9”. Plata/gelatina. 8 x 10’
- 29.-“El pedregal” 2 – 8 - 9. Plata/gelatina. 8 x 10’
- 30.-“El pedregal” 2 – 9 - 9”. Plata/gelatina. 8 x 10’

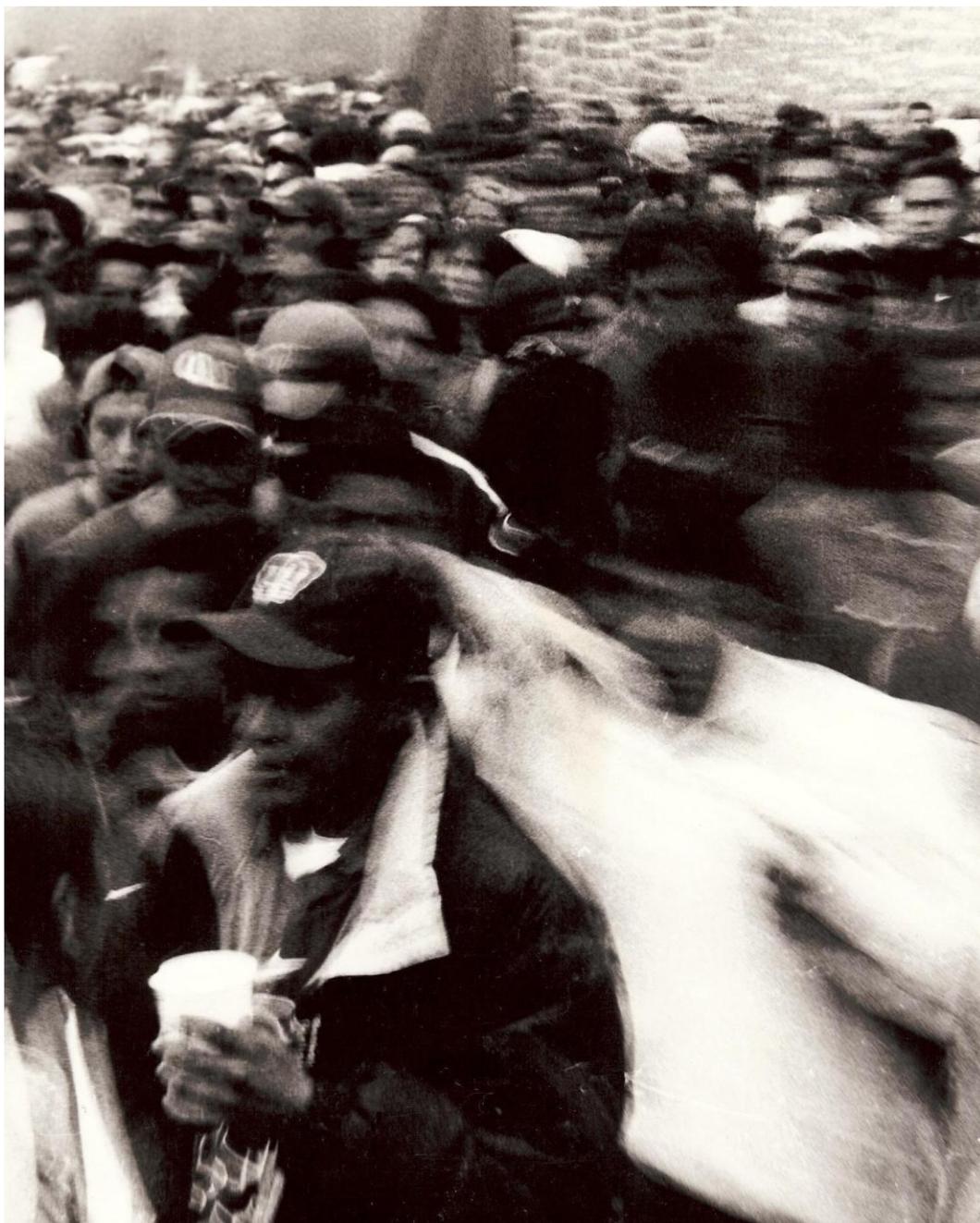


"2 de noviembre 1 - 1 - 12". Plata/gelatina. 8 x 10" Imagen 10



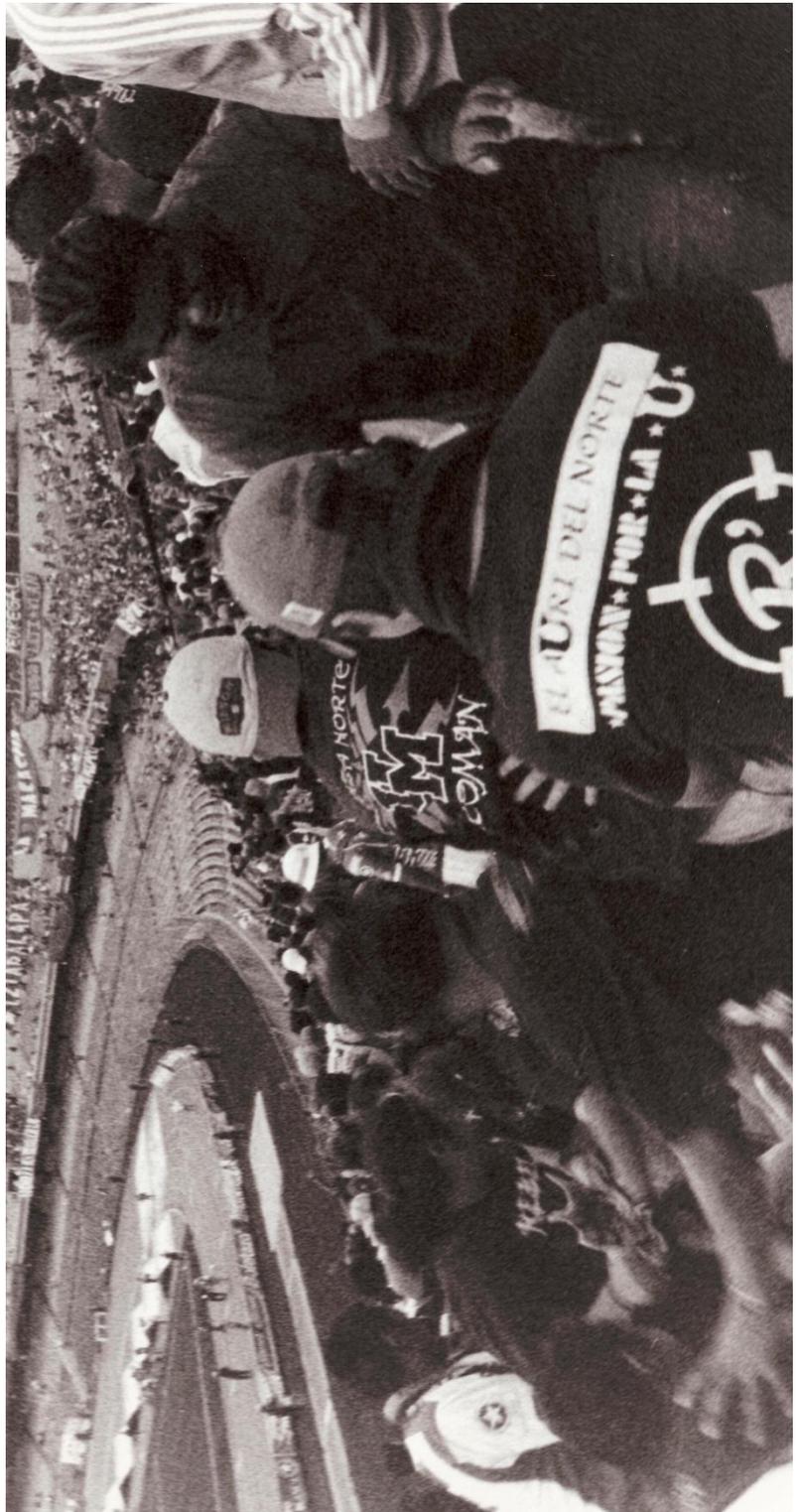
"2 de noviembre 1 - 2 - 12". Plata/gelatina. 8 x 10'

Imagen 11



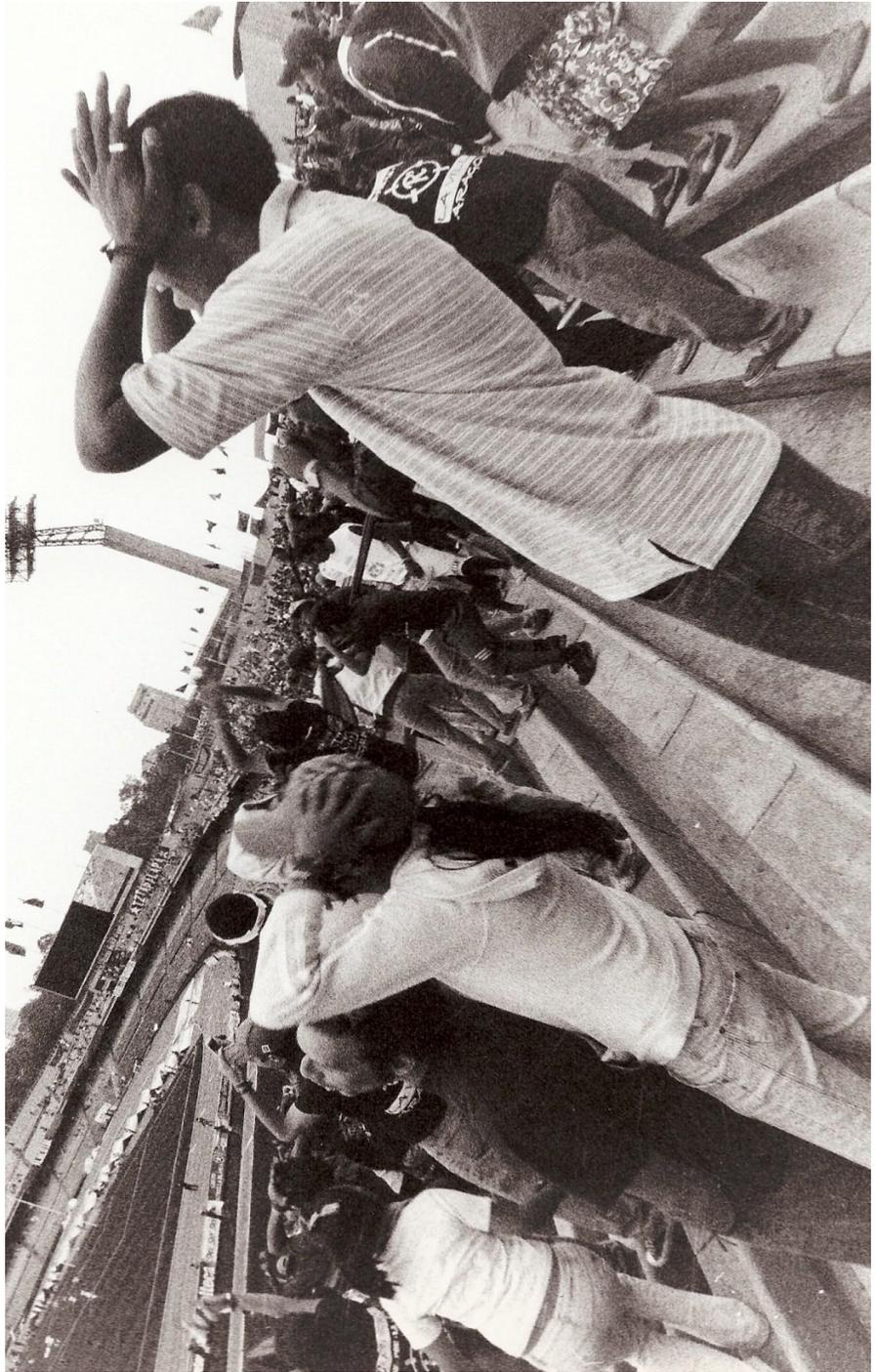
.-“2 de noviembre 1 – 3 - 12”. Plata/gelatina. 8 x 10’

Imagen 12



“2 de noviembre 1 – 4 – 12/2 – 7- 9”. Plata/gelatina. 8 x 10’

Imagen 13



“2 de noviembre 1 – 5 - 12”. Plata/gelatina. 8 x 10’

Imagen 14



“2 de noviembre 1 – 6 - 12”. Plata/gelatina. 8 x 10’



.-“2 de noviembre 1 – 7 - 12”. Plata/gelatina. 8 x 10’ Imagen 16



"2 de noviembre 1 - 8- 9" Plata/Gelatina 8 x10"

imagen 17



.-“2 de noviembre 1 – 9 - 12”. Plata/gelatina. 8 x 10”

Imagen 18



.-“2 de noviembre 1 – 10 - 12”. Plata/gelatina. 8 x 10” Imagen 19

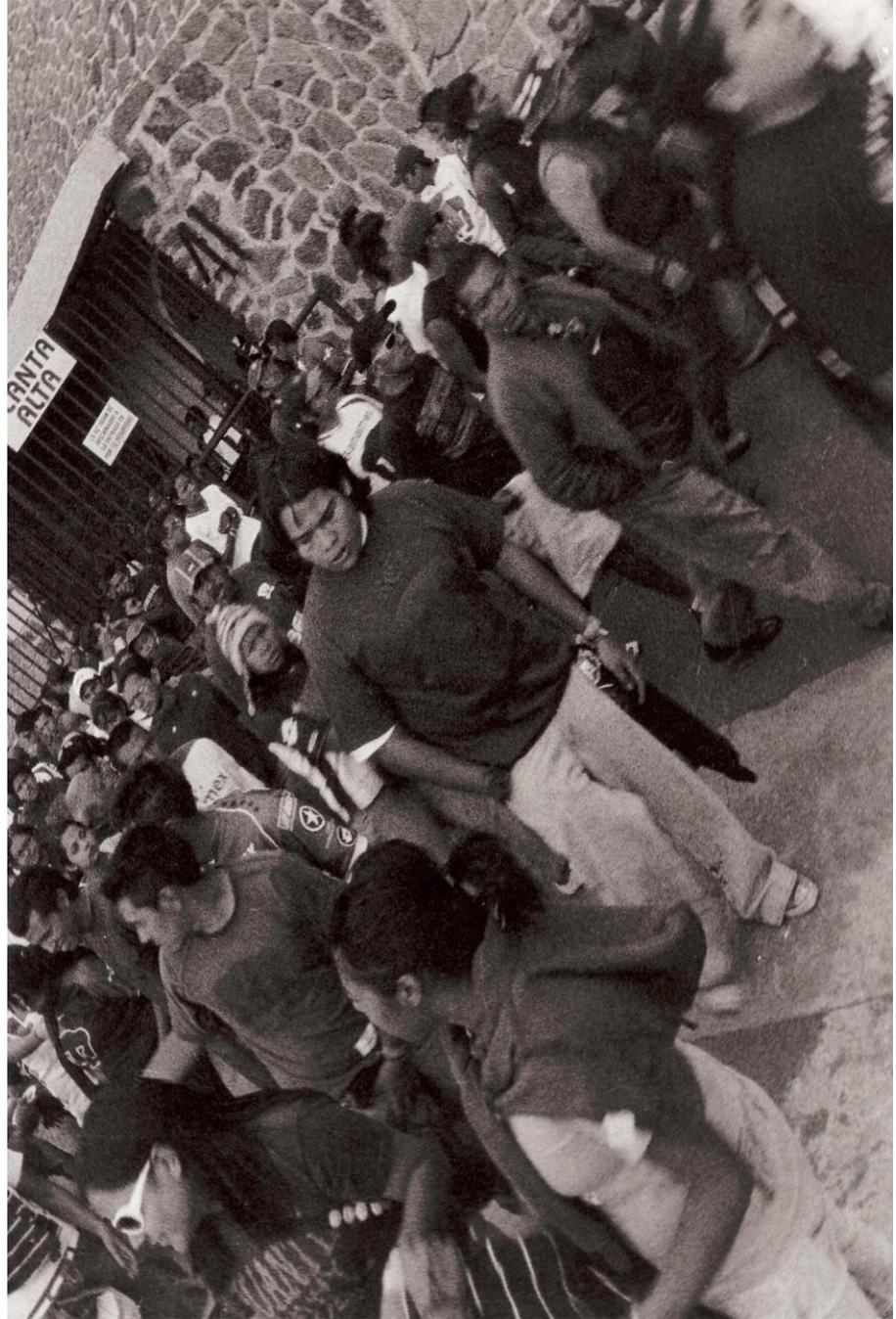


“2 de noviembre 2 - 6 -9/1 – 11 - 12”. Plata/gelatina. 8 x 10’ Imagen 20



“2 de noviembre 1 – 12 - 12”. Plata/gelatina. 8 x 10’

Imagen 21

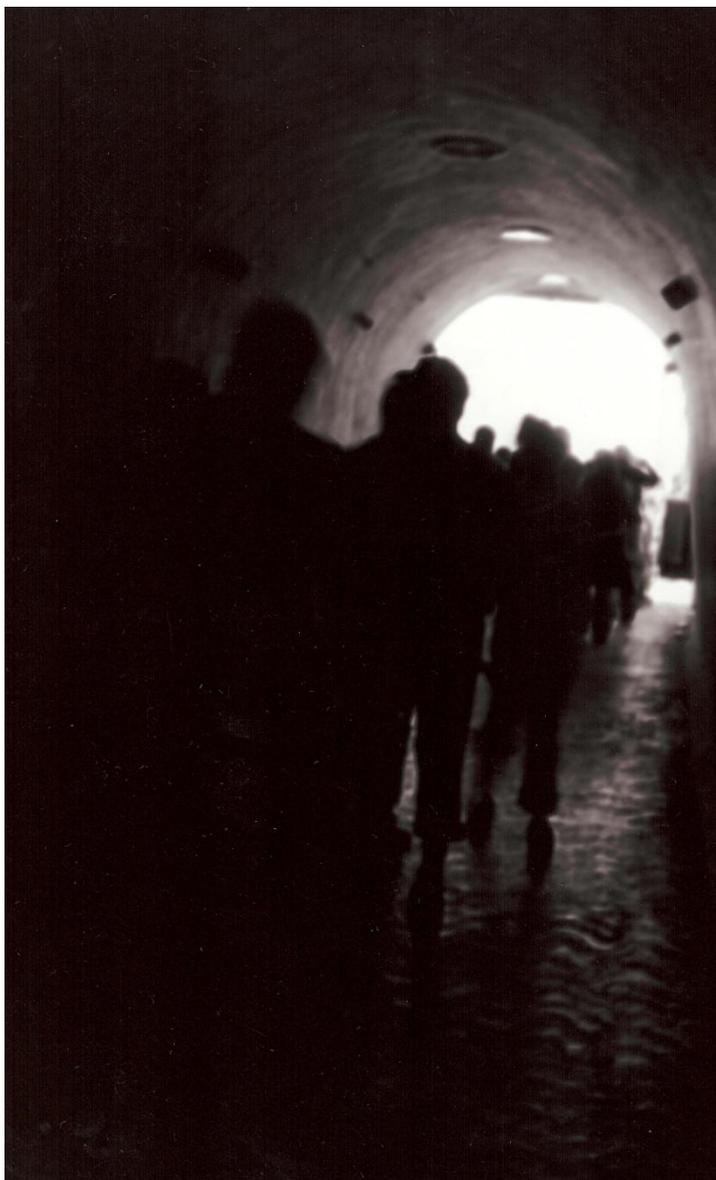


“El pedregal” 2 - 1 - 9”. Plata/gelatina. 8 x 10”

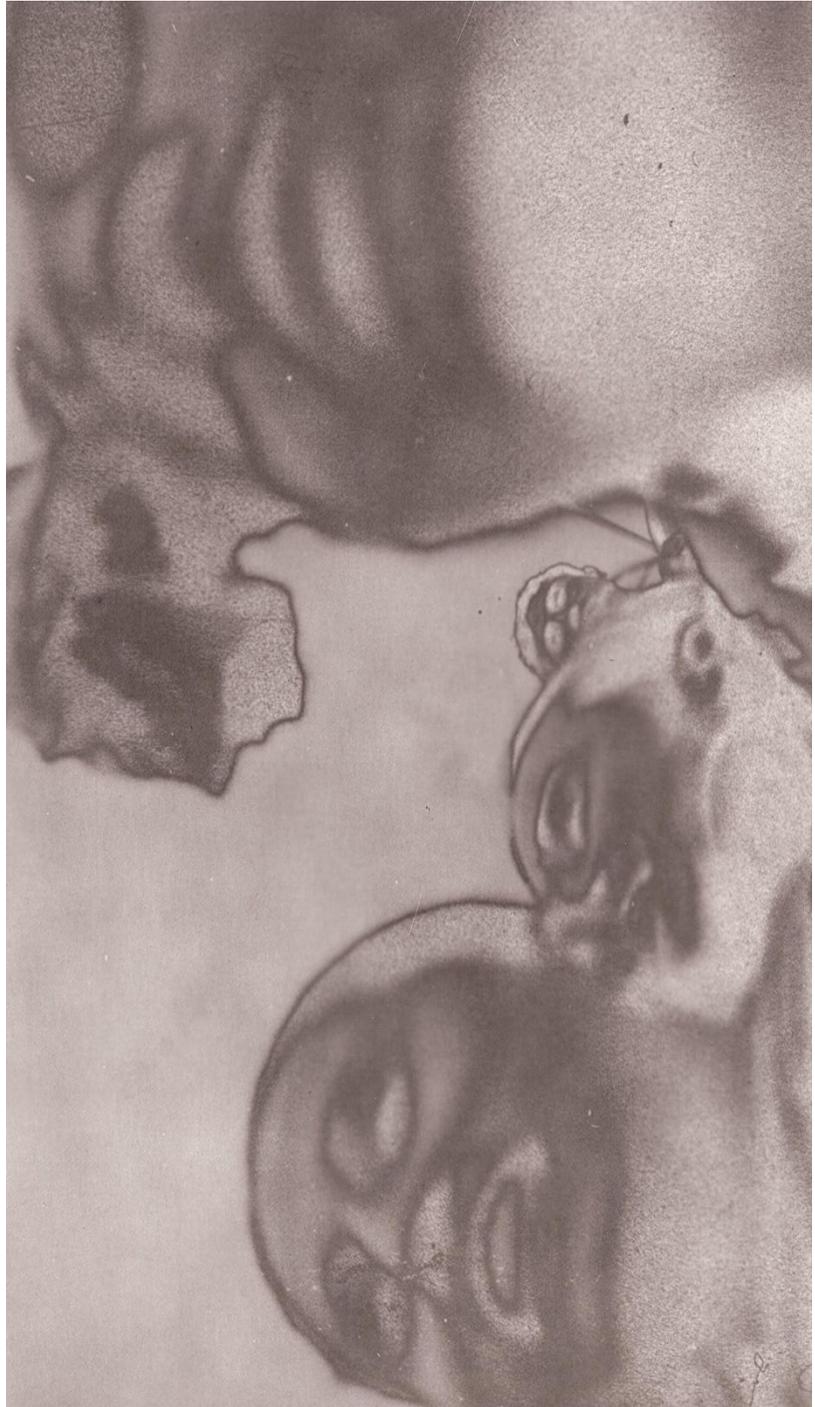
Imagen 22



“El pedregal” 2 - 2 - 9”. Plata/gelatina. 8 x 10” Imagen 23



“El pedregal” 2 – 3 - 9”. Plata/gelatina. 8 x 10” Imagen 24



“El pedregal” 2 -4 - 9”. Plata/gelatina. 8 x 10” Imagen 25



“El pedregal” 2 - 5 - 9”. Plata/gelatina. 8 x 10” Imagen 26



“El pedregal” 2 – 6 – 9/1 – 10- 12”. Plata/gelatina. 8 x 10” Imagen 27



“El pedregal” 1 - 4 - 12/2 - 7 - 9”. Plata/gelatina. 8 x 10’ Imagen 28



“El pedregal” 2 – 8 - 9. Plata/gelatina. 8 x 10”

Imagen 29



“El pedregal” 2 - 9 - 9. Plata/gelatina. 8 x 10” Imagen 29

Conclusiones.

Al realizar la búsqueda de información de los orígenes de la fotografía llegue a la comprensión del lenguaje fotográfico que va mas allá de lo que vemos por encima de las imágenes, ya que se emplea de forma binaria es decir se generan diversas formas de lectura de las imágenes. Durante el desarrollo de este proyecto salieron a la luz otras formas de ver la fotografía, una de ellas que la obsesión es la constante del desarrollo de la misma que la ha hecho tener esa relevancia en los diversos campos del arte.

Las historias que encierra su descubrimiento me mostraron personajes fascinantes que se equiparan a los héroes míticos como es el caso de André Friedman ó Robert Capa, por ser un personaje inventado por él húngaro refugiado en Estados Unidos, debido a sus humildes orígenes Judíos se fue huyendo del terrible régimen Nazi, por su calidad de artista que quedo manifiesta por medio de sus historias contadas en imágenes que como decía, que a veces cruzaba la línea de la realidad y llegaba a la fantasía.

El valor que adquiere fuera de que su uso comercial siempre dependerá de la intención que la genera, es decir no caer en los estereotipos ni minimizar su enorme potencial de comunicación de forma de expresión personal, pude comprobar que las imágenes pueden decir más que mil palabras por que cada espectador da su enfoque personal.

Aun estando en plena era digital se ha dicho que cualquiera puede hacer buenas fotografías, pero no es así la historia que respalda a esta demuestra que lograr una buena foto será por medio del trabajo duro, desde que se imagina hasta que se logra cristalizarla ya sea en la toma o en el proceso de presentación ya tomando en cuenta la digitalización.

Fue interesante descubrir que el futurismo que se apoyo en la fotografía en principio fue mezquino al desconocerla por considerarla de poca importancia llegando a catalogarla como estereotipo ya que se genero una "Formula" que se basaba en la superposición de negativos, pero llegando a la era post-futurista entrando a la Bauhaus en concreto con Moholy-Nagy se ve que esta no es una formula predeterminada al contrario se va abriendo a desarrollo, ahora dentro de la era digital sin perder su esencia de mostrar la propia visión aunque el entorno este globalizado, siempre permite la libre expresión del punto de vista único e individual que busca generar eco en los espectadores.

Bibliografías

- 1.- Barthes, Roland. "La Cámara Lúcida". Paris: G. Gilli, 1980.
2. - Batchen, Geoffrey. "Arder en deseos, la concepción de la fotografía". Barcelona: G. Gilli 2004.
- 3.- Berguer John, Mohr, Jean. "Otra manera de contar". España: Mestizo. 2ª edición 1997.
- 4.- Boccaccio, Giovanni. "El Decameron". México: Grupo Editorial Tomo, 2006.
Burke, Peter. "Visto y no visto". Barcelona: Critica, 2001
- 5.- Calvino, Italo. "Seis propuestas para el nuevo milenio". Madrid: Siruela, 1989.
- 6.- Canetti, Elías. "Masa y poder". Barcelona: Alianza, 1987.
- 7.- Capa, Cornell, "Robert Capa: Obra fotográfica 1913 - 1954". Madrid: Turner, 2001.
- 8.- Comte, Fernand. "Grandes figuras mitológicas". España: Ediciones de Prado, 1992.
- 9.- Continatale. "Mitología". Murcia: Universidad de Murcia, 1988.
- 10.- Diel, Pual. "El simbolismo en la mitología Griega". Barcelona: Idea Book. 1988.
- 11.- Dudois, Philippe. "El acto fotográfico". Barcelona: Paidós México, 1986.
- 12.- Eco, Umberto. "Apocalípticos e integrados". México: Lumen. 1997
- 13.- Eco, Umberto. "El nombre de la rosa". Barcelona: Lumen, 1982.
- 14.- Eliade, Mircea. "Mito y realidad". Barcelona: Labor, 1983.
- 15.- Escobedo, J.C. "Enciclopedia Completa de la Mitología". Barcelona: De Vecchi. 2002
- 15.- Graves, Robert, "Mitos Griegos I". Madrid: Alianza Editorial, 1985.

- 16.- Grimm, Wilhelm. "Todos los cuentos de los hermanos Grimm". Argentina: Editorial Antroposofica. 2007
- 17.- Hamilton, Edith. "Dioses, Héroes y Leyendas: Mitología de Grecia y Roma". México: Daimon. 2008
- 18.- Horacio. "Odas; Epodos". España: Espasa Calpe. 2006
- 19.- Ian, Jeffrey. "La Fotografía: Una breve historia". Ediciones Destino, 1981.
- 20.- Inmaculada, Julián. "El arte cinético en España". Madrid: Cátedra. 1986
- 21.- J. Bamz. "Movimiento y ritmo en la pintura". Barcelona: Leda 1979.
- 22.- Jean, Humbert. "Mitología Griega Y Romana". España: G. Gilli. 1978
- 23.- Kershaw, Alex. "Sangre y Champán". Barcelona: R. House Mondadori: Debate 2003.
- 24.- Le Bon, Guatabe. "Psicología de las Masas: Estudio sobre la psicología de las multitudes". Madrid: Morata, 1986.
- 25.- Lista, Giovanni. "Futurism & Photography". Londres: Merrell, 2001
- 26.- Marinetti, Filippo Tommaso. "Manifiestos y textos futuristas". Barcelona: del Cotal, 1978
- 27.- Nash, J.M. "El Cubismo, el Futurismo y el Constructivismo". Barcelona: Labor. 1975
- 28.- Sougez, Marie-Loup. "Historia de la fotografía". España: Ediciones Cátedra. 2003
- 29.-Susperregui Etchebeste, José Manuel." Fundamentos de la fotografía". Bilbao: Universidad del país Vasco, Servicio Editorial, 2000
- 30.-Valdano, Jorge. "Cuentos de Fútbol 2". Madrid: Alfaguara, 2000.
- 31.- Valdano, Jorge. "Cuentos de Fútbol". Madrid: Alfaguara, 1995.
- 32.- Vega de la Rosa, Carmelo. "Historia de la fotografía". Canarias: Gobierno de Canarias, Consejería de Educación, cultura y Deportes, Dirección General de Universidades e Investigación, 1996

33.- Whelan, Richard. "Robert Capa: The definitive Collection". Londres: Phaidon 2001.