

JOAN COLOM Y EL DEVENIR PUTA DEL FOTÓGRAFO¹

Manuel Asensi Pérez
Universitat de València

En un trabajo de introducción a una exposición de fotografías de Joan Colom, Jorge Ribalta cita una frase de éste en la que refiriéndose a su actividad como fotógrafo dice: “Yo hago la calle”. Ribalta la comenta de la siguiente manera: “En este sentido, parece plantearse una analogía o identificación entre la tarea del reportero y la de la prostituta, en tanto que ambos ‘hacen la calle’”. La prostitución aparece, así, como la quintaesencia de la vida pública, y no es casual que Colom viera intuitivamente en ese entorno la más poderosa expresión imaginable de la fotografía de reportaje (Ribalta, 1961: 15). En este trabajo expongo una reflexión acerca de la relación entre el fotógrafo y su objeto (la prostitución, la prostituta, el barrio chino en la Barcelona de los años cincuenta en general) partiendo de esa intuición de Ribalta, si bien situándola no en el plano de los trabajos o las vidas paralelas, sino en el de la mirada, en el de lo que podríamos llamar para abreviar la “escritura fotográfica”. No me interesa tanto la actividad del fotógrafo análoga a la de la prostituta, tema cuyo interés está fuera de toda duda, como lo que sucede en el seno de la fotografía y lo que ésta pone en juego.

¹ El siguiente trabajo tiene una historia que no me resisto a contar. Lo escribí a petición de Jorge Ribalta para ser incluido en el catálogo de la exposición dedicada a Joan Colom que se celebró en Madrid del 25 de marzo al 23 de mayo de 2004. Pero cuando Colom leyó el texto se negó a que formara parte de los análisis dedicados a su obra. Tanto Jorge Ribalta y David Balsells (directores de la exposición y del catálogo), como el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, me pidieron disculpas, si bien el texto finalmente no se publicó. Por lo visto, a Colom estas pocas páginas le parecieron demasiado escandalosas. Vaya por delante que en ningún momento traté de molestar al artista, bien al contrario creo que es una manera de reivindicar su fotografía. El destino, sin embargo, está lleno de estas faltas de sincronía.



(Foto 1)

Más allá de lo que sean las intenciones y las voluntades declaradas de fotógrafos y fotografías, en especial en aquellas manifestaciones relacionadas con el documental, el reportaje y el archivo, la fotografía es un medio semiótico que captura un referente y, ya en el acto mismo de la captura, lo transforma en el nivel del contraste, esto es, en la relación de luminosidad de los campos extremos del negativo (y del positivo) y la del sujeto tal como es percibida por el ojo. Tesis esta formulada por el Grupo μ y que nos permite terminar de una vez por todas con la idea según la que la fotografía es el grado 'natural' más alto de la iconicidad (Grupo μ , 1993: 52). Y no es sólo que los contrastes correspondientes al sujeto y al positivo diverjan. Quizá ni siquiera habría hecho falta acudir a ese plano del contraste, pues la elección del punto de vista, la focalización (el encuadre), el montaje interior de la foto (la relación que mantienen entre sí los elementos formales e icónicos) y el exterior (la relación con otras series fotográficas y con series de otros dispositivos semióticos) bastan para asegurar una transformación y una retórica². Esto nos permite entender la fotografía como una escritura de codificación difusa en la que el referente, incluso como ilusión trascendental, juega un papel de primer orden, hecho que no impide pensar en ella más como jeroglífico que como una ventana natural abierta al mundo. En la fotografía se plantea, más incluso que en el cine, el enigma del referente, o el referente como enigma. Ha habido quien, como Roland Barthes, ha sucumbido a los encantos del referente, y esto no es una crítica, es sólo una manera de subrayar un síntoma. El ensayo de Barthes sobre la fotografía resulta formidable como síntoma del papel del referente en la fotografía (Barthes, 1980).

Esta combinación paradójica es la que me hace abrir la reflexión sobre Colom con estas preguntas: ¿Cómo mira Colom a las putas?, ¿dónde está Colom cuando las mira?, ¿dónde acaba? De entrada, el fotógrafo se fue de putas por el barrio chino. Y con ello entramos en el plano de la elección

² En este punto me separo de las tesis del Grupo μ según las que una transformación no implica necesariamente una retórica. Tal planteamiento presupone la existencia de unos tipos "naturales" que servirían como punto de referencia para juzgar el grado de desvío icónico o plástico cuando se pasa del referente al significante. Tal afirmación nos parece políticamente sospechosa en la medida en que ignora el carácter "construido" del tipo. No es extraño que la noción de "tipo" empleada por este grupo de trabajo recuerde en buena medida un cierto platonismo.

del referente. Es importante tener en cuenta a este respecto que nos encontramos en el contexto del barrio chino de Barcelona, lugar que para toda una época (como se sabe, la España franquista de los años cincuenta y principios de los sesenta) representa la abyección más cruda. Esta palabra la empleo aquí en un doble sentido: en el usual, lo despreciable, lo vil en extremo, lo humillado, lo abatido, dice el DRAE; y en el psicoanalítico digamos “modificado”. Kristeva dice que lo abyecto “serait donc l’objet’ du refoulement originaire... [que] nous confronte (...) à ces états fragiles où l’homme erre dans les territoires de l’animal (...) à nos tentatives les plus anciennes de nous démarquer de l’entité *maternelle* avant même que d’exister en dehors d’elle grâce à l’autonomie du langage” (Kristeva, 1980: 20).

Una ojeada a la colección de fotos sobre el barrio chino revela de inmediato que nos encontramos ante un espacio abyecto: cuerpos deformes como el de la liliputa (foto 2), el de la mujer de rostro apergaminado, hundido y asimétrico, el de las prostitutas de cuerpos y grasas voluminosas, un perro defecando (la mierda a la vista), una mancha violenta de sangre en el suelo, un *maricón* vestido de manera estafalaria contemplado con sorna por un espectador trajeado, la agresión de una madre contra su hijo, un hombre sentado en el bordillo de una acera llorando y en actitud de súplica, imágenes de niños pobres, sucios, harapientos, bizcos, estrábicos, un hombre tullido que camina apoyándose en una



(Foto 2)

muleta, una puta que entra en una clínica que se anuncia como “gomas” y “lavajes”. Al menos, son abyectos en el sentido usual de esta palabra, pues en el contexto de la época todas esas personas, tipos y cosas son para un ojo molar despreciables, viles, humillados y humilladas, abatidos y abatidas. Quizá también son abyectos en el segundo sentido, pues son existencias basadas en la exclusión (lo propio de lo ab-yecto, según Kristeva), si no fuera porque no les resulta tampoco extraño a esas existencias la denegación característica de la neurosis o la forclusión psicótica. El barrio chino fotografiado por Colom encarna el espacio de la heterogeneidad perversa en la relación entre el yo y lo otro, y no sólo lo abyecto. En una aproximación superficial, aunque no por ello menos efectiva en la dirección que vamos a apuntar, esa elección del “resto” como referente es ya un gesto político, un

síntoma que despliega un lenguaje que inscribe en el cuerpo social (en este caso, artístico, documental, etc.) un elemento extranjero inasimilable, tumoral, canceroso. Las putas, por ejemplo, no están posando para el fotógrafo, no aparecen des-automatizadas, sino en la dinámica de su trabajo como oficiadoras y comerciantes del sexo, una espera bolso en mano la llegada de algún cliente, otra va a entrar o pasa por la puerta de la clínica de las “gomas” y “lavajes”, otra negocia con una figura masculina, otra sale con un paciente de una taberna, otra acompaña a un hombre mientras recibe la mirada carnal y deseante de un tercero, otra entra con otro cliente en un hostal. Colom no nos muestra sólo unas putas, sino también y de manera esencial la sintaxis de las putas. Más exactamente: la sintaxis del lenguaje del protocolo de las putas.



(Foto 3)

Para ello, el fotógrafo se inscribe en la foto como ausente, como anónimo. Que la puta y su acompañante no posen para él quiere decir, por fuerza, que son sorprendidos en los diferentes actos de su quehacer cotidiano. En la mayoría de las fotos de prostitutas, éstas no miran jamás a la cámara, a veces están de perfil o se las ve despistadas, pero en muchas de ellas están de espaldas; vemos su espalda, su culo, ignoran que están siendo fotografiadas (foto 3). De esta manera, el fotógrafo no sólo elige un referente abyecto sino que él mismo se sitúa en una posición ilegítima. La abyección se dobla porque a la abyección referencial se une la abyección del lugar desde el que el fotógrafo hace las fotografías.

No hay mirada que desde el interior de la foto posicione al sujeto que enuncia la fotografía, no hay mirada que reconozca los ojos del fotógrafo, no hay tampoco rastros en el cuerpo representando de que éste sea consciente de que el hombre portador de una Leica está o estaba ahí. Colom era consciente de ello: “hay imágenes de Brassai o Cartier-Bresson que muestran escenas de prostitución, pero parece que en complicidad con los personajes, por lo que yo conozco. Este no era mi propósito. Para mí era básico fotografiar sin mirar por el visor” (Jorge Ribalta, 1961: 20). Esta alusión a la falta de

complicidad entre el sujeto que mira y el sujeto mirado es aquí clave. Como la existencia del “yo” depende de la existencia de un “tú” o un “él”, como la posición del “yo” resulta incomprensible si no participa de un sistema de diferencias (tesis clásica de la lingüística y de la gramatología)³, podemos decir que propiamente hablando no hay sujeto de la enunciación fotográfica en los textos de Colom. El *voyeur* –porque ésa es la posición del *voyeur*– sólo obtiene su recompensa cuando goza de su ausencia en la escena que contempla, no porque no esté sino porque no es visto.

Esto fue observado también por Oriol Maspons cuando relataba la anécdota de la publicación del libro *Izas, rabizas y colipoterras* (Cela y Colom, 1964) y se refería a que Colom hacía las fotos “en los bares de putas, disparando sin mirar por el visor. Él tenía una cosa muy importante: era un hombre de aspecto corriente, no llamaba la atención (...) Colom era un hombre medio, discreto, que se podía meter en el entorno del Barrio Chino sin que nadie se diera cuenta” (Ribalta, 1961: 116). No es gratuito el que una de las mujeres que aparecían en dichas fotografías presentara una demanda judicial contra los autores y editores del libro. Esa mujer había percibido que ahí se había producido una transgresión de la ley. Estaba en lo cierto a pesar de que la causa no prosperara judicialmente, había penetrado el porqué de esa ilegitimidad: el sujeto de la enunciación de esas fotografías había invadido un espacio privado sin permiso y se había inscrito en ellas como sujeto vacío, ausente. El motivo de que la causa judicial no prosperara radica posiblemente en que la ilegitimidad practicada por Colom no estaba tipificada, a la manera como no está tipificada la ilegitimidad artística, disidente desde un interior que está más allá de la disidencia codificada. Si cabe decirlo de esta manera, parece claro que Colom está corrompiendo lo corrompido y, de esa manera, practica una meta-abyección.

Dice Kristeva que el abyecto es perverso ya que no abandona ni asume una prohibición, una regla o una ley, sino que la desvía, la descarría, la corrompe; el abyecto se reapropia del sufrimiento del otro para su propio bien (Kristeva, 1980, 23). Es posible, pero la fotografía de Colom alucina una corrupción de la corrupción, no una abyecta corrupción de una ley ni abandonada ni asumida, sino la corrupción artística de una corrupción mundana. La conclusión es fácil de ver: la mujer que puso la denuncia contra el libro de Cela/Colom había descubierto con su acción que es la ley precisamente la que late en el fondo de lo corrupto y que esa ley se pone en entredicho cuando, en las fotografías de Colom, el cuerpo fotografiado queda a la deriva, sin sujeto dialéctico de mirada, con sujeto presente desde un lugar

³ De más está decir que me refiero a la conocida tesis de Derrida acerca de lo que supone la diferencia y la *différance* en el seno de todo sistema de signos.

vacío, vacío porque el ojo, de tanto no mirar por el visor⁴, acaba descubriendo una visión fragmentada. Por eso hay que rectificar la frase del inicio: Colom no se va de putas, no cede a la lógica de la puta codificada, sino que se comporta como un “asesino múltiple que las corta en pedazos”. No es demasiado difícil comprender por qué razón Colom, a raíz del proceso provocado por la querrela, se sumió en un estado con rasgos depresivos⁵. Tampoco sería demasiado difícil demostrar por qué, en el plano de la fotografía misma, no se puede hablar de “fotografía social” a propósito de estos textos.

La abyección como pre-condición del narcisismo es, en realidad, un mito, forma parte de la teoría y de la insistencia kristevianas en torno a las resistencias al orden de lo simbólico, al Edipo y al padre. Oposición entre lo semiótico y lo simbólico. Y es cierto a condición de reconocer que ese discurso está hecho en exceso desde el interior de lo simbólico⁶. Es cierto como mito construido desde los intentos del arte por desembarazarse de unas cadenas que para él son aporéticas y paradójicas, esto es, necesarias para construirse y excesivas para poder decir lo que quiere decir, cuando de decir se trata y si se trata de decir.

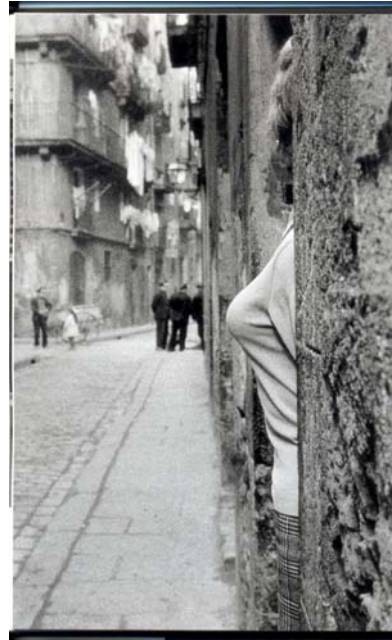
Por ejemplo, ¿qué quiere decir, qué quiere hacer Colom a través de las fotografías de las prostitutas del Barrio Chino de Barcelona? No se trata de una pregunta a propósito del sujeto histórico Colom, sino a propósito del sujeto inscrito en la fotografía. Miremos esas fotos en las que no vemos el rostro de la mujer, sólo un pecho bien erecto, apuntando como una flecha en dirección horizontal, altivo, agresivo. La mirada fotográfica sorprende a la prostituta en actitud de espera en un portal o en el escalón de entrada de un bar, cuerpo sin rostro reducido a uno de sus reclamos, el pecho (foto 4). El sujeto fotográfico ha despedazado a la mujer, cortándola a la medida de su propio deseo. No se obtiene con ello una sinécdoque del tipo *pars pro toto*, sino una puesta en evidencia de lo que suscita el deseo.

⁴ De hecho, en el libro de Cela/Colom encontramos ejemplos de fotos movidas y borrosas debido tanto a las condiciones de la luz (es de noche) como a las condiciones en las que se hizo la foto, disparando en efecto sin mirar por el visor. Véase, por ejemplo, la foto de la pág. 39.

⁵ El propio Colom confiesa que ese conflicto le afectó mucho y contribuyó a que dejara la actividad fotográfica durante un periodo muy largo de tiempo. Vid. “Entrevista a Joan Colom” (Ribalta, 1961: 123).

⁶ Véase el comentario ya clásico de Judith Butler en torno a estas teorías de Kristeva (Butler, 1990: 79-93).

No siempre sucede lo mismo, pero en muchas ocasiones la foto parece inhumana si nos atenemos no a un gesto automático por el que con facilidad completamos algo que está incompleto, sino a lo que de hecho hay en la foto. Y en la foto hay un cuerpo en línea vertical con la pared, fragmentado, rostro del que no vemos prácticamente nada, y el pecho que sobresale en perpendicular horizontal. Al fondo, borrosas, varias figuras de cuatro hombres y una niña. En primer plano, sobresaliendo del contexto de las formas verticales, el pecho. La mezcla de lo marginal (espacio de la prostitución), de lo que es objeto de sarcasmo (para Cela, por ejemplo), de lo visto desde la ausencia (sujeto vacío cuyo ideal parece ser que la cámara fotografíe sola), de lo abyecto y de lo trans-abyecto perfila un texto-escritura-documento en el que el sujeto fotográfico es tragado por la foto misma.



(Foto 4)

No es extraño que en la abyección no haya propiamente hablando un objeto definible, que lo abyecto no sea un ob-jeto (*ob-jet*, escribe Kristeva) delante de mí, que la abyección, en fin, esté hecha de pura ambigüedad (Kristeva, 1980: 9 y 7). No es extraño porque, en esa foto que estoy “leyendo”, el sujeto fotográfico, al ser tragado por su objeto, ya no se mantiene a distancia, de nuevo pierde la relación dialéctica con lo otro y, por tanto, se pierde a sí mismo. Dicho de manera más sencilla: el sujeto fotográfico está “desaparecido” o “vacío” dos veces. Primero porque se esconde de la mirada del otro/a fotografiado/a, *voyeur* que figura como ausente; segundo porque, ya a solas con su objeto al que mira desde fuera, el deseo mismo se lo traga y se revela la ley de la zona corporal femenina (pero también masculina), por ejemplo del pecho, oralidad y falo al mismo tiempo. En este contexto, “tragar” es algo más que una metáfora porque lo que ese cuerpo fragmentado, mutilado por la fotografía da a entender, da a ver, es la brecha por la que se adivina toda la energía que late detrás y alrededor de lo simbólico. A veces no es el pecho, es el culo de la prostituta lo que atrae poderosamente la mirada. Son bastantes las prostitutas que han sido

sorprendidas de espaldas, subiendo el escalón de una acera, caminando por la acera, entrando en un hostel, de pie en el interior de un bar, apoyando el culo en una puerta, en mitad de la calle, hablando con un transeúnte y posible cliente, etc.



(Foto 5)

travestismo fotográfico y artístico, deviene puta, es uno con la puta. Esta es la clave de su abyección y de su meta o trans-abyección: todo su desaparecer está puesto al servicio de ese devenir puta. Todo lo dicho hasta este momento conduce en realidad a ese devenir. En otras ocasiones, esto mismo se lleva a cabo mediante otra estrategia: la inclusión del punto de vista masculino en el espacio de la fotografía. El cuerpo que la representación icónica presenta como objeto de deseo halla su perfecta alegoría en la actitud de deseo de aquellos hombres que contemplan, acompañan, hablan o negocian con la prostituta. O la manosean.

Hay una foto en la que el centro está ocupado por un cuerpo de mujer de espaldas a nuestra mirada, posiblemente baila o está haciendo un movimiento erótico, provocador, lleva un vestido ajustado, la cremallera parece querer bajar sola, la imagen es borrosa, pero sus curvas, su culo de nuevo, se aprecian con detalle (foto 6). Dos figuras de hombre, uno a la izquierda, el otro a la derecha, la contemplan y la enmarcan, el fotógrafo ha tenido que abrirse paso a través del espacio dejado por esas figuras, ha tenido que

En la mayoría de las ocasiones, están de espaldas, no tienen rostro o apenas asoma. Están ahí como objeto de deseo puramente carnal y anónimo (foto 5). Ello se debe a que en algunas de las fotos, la posición del cuerpo de la prostituta, la altura desde la que se ha tomado la foto, sugieren la disponibilidad de ese trozo de cuerpo para ser penetrado, tocado, asaltado. Ahí la mirada del sujeto de la enunciación fotográfica está tan identificado y tragado por ese pecho o culo que se vuelve cómplice de la prostituta, como un suplemento parecido a la falda apretada que trasluce las curvas, las redondeces, las líneas que esconden un secreto.

Colom hace la calle no sólo porque su trabajo sea análogo al de la puta, sino también porque él mismo, en un acto de

agacharse o situar la cámara en un lugar muy bajo, para poder obtener la fotografía⁷. ¿Cuál ha sido el resultado? El resultado es la imagen de un cuerpo que está siendo deseado por unos potenciales clientes. Nuestra posición como espectadores de esa foto queda alegorizada por la presencia de los dos hombres que en ella aparecen. Lo que los hombres están haciendo, lo que piensan hacer, es lo que desde el interior de la foto se nos sugiere que hagamos nosotros. En otra foto la alegoría llega hasta el punto de mostrar la mano masculina posada sobre el culo de la prostituta, ya no es lo que quieren hacer, sino lo que de hecho está haciendo⁸. Podríamos pensar que dadas estas circunstancias, la colección de Colom en torno al Barrio Chino de Barcelona es claramente falocéntrica porque privilegia el punto de vista masculino.

No obstante, si tenemos en cuenta la mezcla que se produce entre el devenir puta del fotógrafo y la incitación de la mirada “masculina”, nos daremos cuenta enseguida de que las fotos en cuestión exhiben un travestismo que trastoca ese privilegio de la mirada masculina. El sujeto de la enunciación se busca en los cuerpos de las prostitutas, y por ello se pierde, se desvanece, goza. Es una heterogeneidad irreducible a sujeto u objeto, masculino o femenino, puta o putero.



(Foto 6)

⁷ Se trata de la fotografía elegida como portada del catálogo preparado por Jorge Ribalta, *El carrer. Joan Colom a la sala Aixelà*, 1961.

⁸ La foto a la que me refiero se encuentra en el libro editado por Pepe Font de Mora, Carmen Daurella y Lola Garrido (Font de Mora, 2003: 101).

Otro ejemplo muy claro lo encontramos en una foto en la que la mujer aparece de perfil, inclinada hacia delante, falda a la altura de la rodilla, transparente, dejando ver su línea de la pierna que asciende hasta el culo y que llega de unos zapatos de tacón negros (foto 7). Le tapa medio cuerpo la figura de un hombre de espaldas, figura que también vemos sólo en su mitad. De nuevo son cuerpos anónimos, sin rostro, parados en mitad de una de las calles del Barrio Chino, fragmentados, despedazados por la escritura fotográfica de Colom (Font de Mora et alii, 2003: 75).



(Foto 7)

Lo más sobresaliente de esta foto es que, junto a la desaparición del sujeto de la enunciación, la doble desaparición, se ha creado un espacio vacío entre el culo de la mujer y el límite derecho de la estampa. Las dos figuras, de hecho, ocupan la parte izquierda. ¿Por qué ese espacio vacío? Dada la posición del cuerpo de la mujer, dado el énfasis de su culo (y recordemos que un énfasis se define como un decir que dice más de lo que dice), ese vacío está ahí para ser llenado por aquel o aquella que quiera pagar para hacer lo que tenga que hacer dada la postura femenina. El fotógrafo quiere ser, en su ambigüedad abyecta, quien reciba y quien dé, quiere ser un suplemento loco por introducirse a través del agujero de la Leica para que, a su vez, alguien se introduzca dentro de él y pague. Es lo que tiene esto de devenir puta.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. París: Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble (Feminism and the Subversión of Identity)*. Nueva York, Londres: Routledge.
- Cela, C. J. & J. Colom (1964). *Izas, rabizas y colipoterras. (Drama con acompañamiento de cachondeo y dolor de corazón)*. Barcelona: Lumen.
- Font de Mora, P. et alii (2003). *Resonancias (Brassai > París, Colom < Barcelona)*. Barcelona: Foto Colectania.
- Grupo μ . (1993). *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra.

- Ribalta, J. (1961). *El carrer. Joan Colom a la sala Aixelà*. Publicacions del Museu d'Art Modern / Museu Nacional d'Art de Catalunya: Tarragona.
- Kristeva, J. (1980). *Pouvoir de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Le Seuil: Paris.