

El joven Coppola

Uno

Horacio Coppola fue el primer fotógrafo que realizó la peregrinación iniciática común a numerosos artistas plásticos argentinos desde finales del siglo XIX: Europa y sus ciudades-museos. El primer viaje fue entre diciembre de 1930 y marzo de 1931. El segundo entre 1932 y 1935. En rigor, desde el punto de vista de su escasa producción fotográfica y dudoso desarrollo técnico, en 1930 aún era un fotógrafo en ciernes, aunque su mirada fotográfica ya había dejado intuitivamente atrás la “composición artística” pictorial que dominaba la fotografía de intención creativa en nuestro país. Su iniciación europea de 1930, por lo tanto, fue más bien cultural y espiritual en sentido amplio: una inmersión en las fuentes tradicionales y clásicas del arte occidental, antes que una búsqueda del saber fotográfico moderno propiamente dicho. En 1932 ya fue otra cosa.

Al hilo de lo anterior podríamos abundar diciendo que su primer viaje no lo hizo *como fotógrafo*, sino más bien como “artista cachorro” (siguiendo la irónica fórmula de Dylan Thomas) con firme vocación por las nuevas “artes mecánicas”, es decir la fotografía y el cine, entre las cuales, por ese entonces, no creo que privilegiara a ninguna como herramienta expresiva futura. Porque si bien al regreso trajo en su valija una flamante cámara Leica de 35 mm (que debe haber sido una de las primeras que se usó en nuestro país), con la que se lanzó inmediatamente a fotografiar Buenos Aires, en el segundo periplo –o más bien estadía– de 1932-35 compró también una filmadora Siemens de 16 mm, con la que realizó tres cortometrajes antes de retornar al país. Además Horacio nunca estableció entre el cine y la fotografía ninguna jerarquía o preferencia explícita, y si optó por esta última como su principal oficio creo que debemos atribuirlo, más que a una elección vocacional, a las posibilidades concretas de su práctica profesional, notoriamente mayores que las del cine. Por lo demás, siempre que tuvo oportunidades, filmó. Por otra parte, si consideramos el modo en que afrontó su primer compromiso fotográfico editorial –es decir la ilustración del libro *Evaristo Carriego*, de Borges, en 1929, con dos fotografías de Buenos Aires–, debemos admitir que lo hizo como novato. Sabemos que las fotos las había sacado tiempo atrás y no especialmente para el libro. Según me comentó en una ocasión, usó una cámara con lente “de menisco”, es decir una óptica de mala calidad que era propia de los aparatos más elementales y baratos (las populares cámaras de cajón de la época), y que dio como resultado las imágenes de foco imperfecto y deformación periférica impresas en el libro. Por un lado hizo fotos de mala calidad (desde el punto de vista técnico, no de la composición) pudiendo usar mejor equipo, y luego, sin ningún pudor técnico, se las dio al amigo que admiraba para ilustrar su libro. Creo que Horacio no habría hecho esto si ya se hubiese asumido como fotógrafo sin más¹. De hecho años más tarde repitió casi literalmente una de esas tomas, la de la esquina de Paraguay y Jean Jaures, para el libro *Buenos Aires 1936* editado por la Municipalidad, pero esta vez con una cámara profesional de 9 x 12 cm (las fotos para ese libro fueron hechas en ese formato) y resultados técnicos impecables. Repitió el encuadre con una leve corrección de perspectiva, pero corrigió radicalmente el procedimiento técnico. Siempre pensé que esa foto fue una especie de íntima amonestación del fotógrafo ya hecho al joven un poco irresponsable que había sido...

Dicho esto debo subrayar el talento fotográfico de Horacio ya manifiesto en la serie de fotos tomadas junto a las que ilustraron *Evaristo Carriego*. Las únicas imágenes conocidas de dicha serie son las del libro de Borges, aunque en el archivo de Horacio hay dieciséis negativos más, lo que hace un conjunto de dieciocho fotos. Sobre ellas, Horacio ha dicho muy poco. Comentando las que ilustran *Evaristo Carriego*, declaró: “Las fotos yo las había sacado antes de que se pensara en el libro, porque antes del treinta ya habíamos hecho con Borges nuestros paseos por el Maldonado (...) Recorríamos todo Buenos Aires. La poesía de Borges, *Cuaderno San Martín*, *Fervor de Buenos Aires*, enseguida sintonizamos, yo empecé a sacar fotos en ese clima, pero sin un razonamiento conceptual, teníamos una sintonía espontánea. No había un propósito consciente, eran paseos”². De este comentario se deduce que el material fue registrado en paralelo con las caminatas por las afueras de la ciudad, y que muestran casas y calles populares del norte y el oeste porteños. La mayoría de las fotos, en efecto, es así, e incluso hay cuatro tomadas en la zona del arroyo Maldonado –tres de ellas en la misma calle Arroyo Maldonado, que corría junto al borde ya encajonado del mismo–, pero otras cuatro tematizan las medianeras de edificios de departamentos de zonas más céntricas, adelantando otro de los motivos importantes de la fotografía urbana madura de Horacio, y sugiriendo que fueron hechas después de las conferencias de Le Corbusier en 1929³. De cualquier modo, para lo que aquí nos interesa, debemos insistir en que estas dieciséis fotos nunca fueron

publicadas por Horacio, aunque son coherentes con su visión modernista de la ciudad; y creo que eso se debió fundamentalmente a su precariedad técnica.

Según sus recuerdos, en 1927 tomó las primeras fotografías donde tuvo evidencia de una mirada propia. Mientras leía en su escritorio *La ciudad antigua*, de Fustel de Coulanges, miró hacia el suelo despreocupadamente:

El último cajón a mi derecha, largamente salido afuera. A mis espaldas, en lo alto de un armario-biblioteca, el busto de Voltaire (calco en yeso de la escultura de Houdon). Dos fotografías testimonian esas presencias. Son la única base disponible para reconstruir el cómo y el cuándo. Sí recuerdo el momento en que al ver las copias tuve conciencia de “mi” visión. La fotografía era “el instrumento”. Mi vocación revelada: autor de imágenes. Analicé: el punto de vista dando el escorzo, la perspectiva creadora ofreciendo a mi intuición la unidad del encuadre, la textura de lo real iluminado, entregando el rostro de mi mundo propio. 1927, fecha inicial de mi calendario.⁴

Es interesante el modo distante con el que Horacio escarba en su memoria, examinando las imágenes de su juventud como un abogado que buscara papeles probatorios de los hechos del pasado. Los papeles que encuentra son dos fotos que quedaron en su archivo, “la única base disponible para reconstruir el cómo y el cuándo” del comienzo de su relación creativa con la fotografía. Una de ellas, el busto de Voltaire, es un documento casi estrictamente autorreferencial o autoconfirmatorio: “pensamiento clásico, Ilustración, mi continente intelectual”, pareciera decirse el joven fotógrafo a sí mismo con la imagen, cuyo poder sensible hacía otro espectador que no fuese él mismo es muy escaso⁵. La otra, en cambio, manteniendo el mismo carácter autoafirmativo, expande una fuerza iconográfica autónoma singular. Para el fotógrafo tiene el sentido que expresa el mismo título: *Mundo propio*, pero la imagen que ha encontrado para plasmarlo ya está bien informada de los modos abstractos y geométricos que el arte moderno ha decantado, de manera que puede encontrar interlocutores en otros ojos que no fuesen los propios. Es un mundo de objetos íntimos expresado con el lenguaje del arte de su tiempo, con el que Horacio comulgaba a través de la obra de los pintores de vanguardia, algunos de ellos maestros y amigos suyos (Guttero, Xul Solar). La fotografía argentina de la época, anclada todavía en el fotoclubismo pictorialista, no habría encontrado en *Mundo propio* ningún mérito estético.

Al año siguiente, dice Horacio, “una cámara clásica de fuelle para negativos 18 x 24 cae en mis manos”. Con ella realiza las fotos experimentales que identificamos hoy con su vanguardismo lumínico abstracto espontáneo y sorprendente del período juvenil (curiosamente en su archivo no hay un solo negativo de ese tamaño). Sin embargo, en su recuerdo no hay datos que aseguren un propósito de ensayo formal en sentido estricto, más bien al contrario: la memoria se interroga a sí misma sobre el momento y el por qué de aquel juego con la cámara de fuelle: “Cargando los chasis con película plana, ¿cuándo se me ocurre poner en el círculo de cartón dos lentes circulares de anteojos en lugar del objetivo que Armando no me trajo? Una lamparita de filamento está frente a la cámara y luce en el vidrio despulido muy luminosa”. De pronto, en algún momento que la memoria tampoco registra, se produce un accidente: “Y ¿cuándo se deslizó el círculo de cartón para permitir que filtrara un plural haz de luz para simular con la doble imagen de lamparita mi ‘autorretrato’?”. Es decir, más que una tentativa de violación o apremio formal consciente, con dominio del oficio y los medios concomitantes, todo tiene un carácter aleatorio e imprevisible, de ocurrencia lúdica y azar. Así, el título *Autorretrato* resulta una especie de metáfora del joven que manipuló juguetonamente las herramientas fotográficas y logró un boceto surreal de rostro humano, no la imagen analógica de la faz del autor transformada lumínicamente en la toma.

Lo mismo sucede con otra foto abstracta de esos días: “Papá hacía años me había traído de la fábrica un prisma de cristal de 32 cm de largo y de 31 x 31 mm de sección. Es un fragmento con un extremo roto. ¿Cuándo se me ocurrió colocarlo de punta entre la luz y la cámara? Su perspectiva interior ofrece un cielo estrellado de geométrica estructura”. Ahora bien, si es verdad que estas imágenes no figurativas no parecen haber surgido de un interés fotográfico experimental consciente en el joven autor, lo cierto es que una vez obtenidas fueron valoradas estéticamente por él, y por tal razón conservadas. En suma, podríamos decir que el gusto, la intuición y la vivencia del arte moderno precedieron en Horacio al fotógrafo de oficio; que, por otra parte, ni bien inició su carrera como tal, es decir al regreso del primer viaje a Europa en 1931, ya era naturalmente un fotógrafo moderno.

El texto de *Imagem*, que recoge recuerdos de vida de un modo breve, casi epigramático, es una sucesión de momentos disfrutados y felices. En una nota periodística reciente Ray Bradbury, a los 89 años, respondió así a los jóvenes que le preguntaron por su inmarchita vitalidad: “Hagan lo que aman y amen lo que hagan. Esa es la historia de mi vida”⁶. También esa es la historia de vida que surge de los recuerdos de Horacio. Una vitalidad creativa dichosa que ya estaba presente en su infancia y primera juventud. La familia Coppola, en el repaso de Horacio, fue una especie de compendio paradigmático de nuestra mejor burguesía urbana culta, con valores de trabajo, estudio y tolerancia clásicamente liberales, donde la buena lectura era un vicio celebrado y el conocimiento y la práctica de disciplinas científicas o artísticas el bien mayor. Burguesía de profundo cuño europeo (Horacio y sus hermanos fueron argentinos de primera generación) y, simultáneamente, de inmediato y acrisolado criollismo.

En las bibliotecas de sus hermanos mayores, de sus padres y tías, Horacio recogía y hacía suyos con naturalidad a Dante, D’Annunzio y Cervantes, tanto como a Hernández, Ascasubi y Sarmiento. Sus hermanos (Armando, veinte años mayor; Iside, diecisiete; Federico, quince; Norberto, siete; Atilio, cinco) hacían música o fotografía, dibujaban y pintaban. Federico recitaba *La Divina Commedia* en voz alta y lo llevaba de niño a pasear por el Museo Nacional de Bellas Artes en el Pabellón Argentino de Plaza San Martín. Norberto estudiaba filosofía. “Durante los almuerzos y las cenas, ¿qué no se contaba, qué no se explicaba?” En la casa había dos pianos, uno era de su madre. Federico era músico. Iside, profesora de música. Armando tocaba el violín. “En el patio cubierto: conciertos de música de cámara.”

Leyendo sus memorias y reportajes (y recordando sus conversaciones) uno no puede más que decirse que Horacio no *llegó* a la fotografía, sino que *estuvo* en ella desde siempre, en tanto la fotografía, a través de Armando, fue parte del macizo mundo familiar que lo formó, donde la cultura intelectual y manual (la *techné* de los griegos, como siempre le gustó decir) era centro y horizonte. Las muchas veces que escuché a Horacio hacer elogio de su familia sentí que no había en ello ninguna distorsión idílica⁷.

El carácter magistral de la figura de su hermano Armando, respecto de sus inicios fotográficos, siempre fue genérico en los relatos de Horacio, que nunca mencionó recomendaciones o señalamientos precisos que aquel le hiciera sobre cuestiones de fotografía, ni técnicos ni estéticos. Ese comercio con su hermano está apenas sobrevolado en sus recuerdos escritos: “Ha pasado mi participación en la labor de investigación que Armando realiza en el viejo cuarto oscuro de fotografía convertido en laboratorio con micrófono, microscopio, jaula de ratones y preparaciones de tejido dental”. La única pista objetiva que nos proporciona sobre la influencia de su hermano en la práctica de su fotografía es la pieza titulada *Quinta de Ramos Mejía*, tomada por Armando hacia 1910, que Horacio publicó como ilustración de su texto autobiográfico en el libro *Imagem*. La imagen enfoca un rincón de la cocina del encargado de la quinta familiar (no de la casa principal, según me aclaró el propio Horacio cuando yo le observé lo primitivo y pobre que lucía el lugar), con el fogón, un montón de ramas para hacer el fuego apoyadas sobre la pared y, en primer plano, un taburete con ropa –evidentemente del quintero– y una pala apoyada en él.

La foto forma parte de una cuidadosa selección de seis piezas realizada por Horacio para dicha ilustración. Cinco de ellas son una especie de álbum familiar compendiado: una foto suya de niño tomada por Armando; el retrato de su madre tomado por él mismo; el de su padre tomado por su hermano Atilio; el de Armando tomado por Grete Stern y *Quinta de Ramos Mejía*. La sexta y última está tomada por Horacio en el Museo Nacional de Bellas Artes y es un montaje en cuadro de la *Ninfa sorprendida*, de Manet, con su propia muestra *Imagem* allí expuesta en 1994, que simboliza el arco entero de su vida creadora, desde las visitas al museo en su primera infancia, llevado por su hermano Federico, hasta la exposición antológica de su obra. La apretada serie familiar de cinco fotos iniciales también adquiere carácter simbólico a la vera del texto donde Horacio repasa epigramáticamente su vida, mostrándonos, junto al titular de esa vida en la primera infancia, las personas esenciales para su existencia misma en primer lugar –por razones biológicas pero también sentimentales, por supuesto– y, asimismo, para su desarrollo posterior en la figura del hermano mayor, agregando al final *Quinta de Ramos Mejía*. El sentido más obvio de la selección que hace Horacio de esta foto es mostrarnos una obra lograda y significativa de la producción de su hermano, que expresa y resume sus poderes creativos, por así decir (y en verdad no creo que él propusiera ninguna otra interpretación que esa). Sin embargo, me parece que no es desencaminado apuntar que esta foto, de alguna manera, también sintetiza la lección e influencia de Armando en la génesis y formación de la mirada fotográfica de su hermano menor.

Al respecto observamos que *Quinta de Ramos Mejía* está concebida con un criterio moderno del recorte espacial fotográfico, caracterizado por el fragmento significativo, e incluso metafórico, del tema o motivo; un tipo de encuadre impensable en la fotografía argentina de la época, por lo demás. Es un concepto que también encontramos en muchas de las mejores fotos tempranas de Horacio, por ejemplo

¡Esto es Buenos Aires!, de 1931, título tomado de una expresión que la imagen le arrancó a Borges cuando la vio por primera vez, donde se observa en primer plano un charco de agua en una calle empedrada, más atrás la vereda con un árbol en el borde, y el reflejo en el agua de una casa baja con un cielo de nubes. Si bien la foto contiene elementos visuales ligados a lo convencionalmente “estético”, como los reflejos en el agua, aquí se observa una voluntad constructiva y estilizada que propone, en una apretada concentración de signos, una visión poética de la ciudad.

Debemos tener en cuenta que el archivo de negativos tomados por Armando que guarda Horacio tiene más de quinientas placas. Arranca desde principios del siglo pasado y tiene fotos de corte lúdico y surrealista también singulares para el período en nuestro país. Es decir que la selección de Horacio tomando *Quinta de Ramos Mejía* como paradigma de la obra de su hermano –paradigma referencial, debiéramos agregar–, relegó imágenes que también preanuncian su propio trabajo creativo, sobre todo el inicial. En efecto, las imágenes experimentales que ensayó en 1927, ya mencionadas, tienen a mi juicio el mismo cuño lúdico que, por ejemplo, el busto de yeso atenazado por herramientas metálicas del arsenal odontológico que fotografió su hermano Armando, dentista de profesión.

Por último, vale señalar que la casa de fin de semana de Ramos Mejía de la familia Coppola fue un tema fotográfico recurrente en la obra de Armando, sobre todo paisajística, especialmente el parque y su arboleda. Ese lugar siempre fue parte del “mundo propio” de todos los hermanos, pues iban allí con frecuencia, y en tal sentido *Quinta de Ramos Mejía* expresa bien ese carácter de intimidad familiar, en tanto la casa del quintero habrá sido un lugar naturalmente frecuentado por los niños. Creo que esa mezcla de sofisticación formal y diálogo consigo mismo, que asemeja la foto de Armando a *Mundo propio*, de Horacio, hace muy congruente la elección de *Quinta de Ramos Mejía* como paradigma de la producción del primero en relación a la obra del hermano menor.

En el camino de la adolescencia y juventud fue también natural que Horacio, prolongando la matriz familiar, frecuentara y fuera parte del mundo cultural –o, más precisamente, de la vanguardia cultural– de Buenos Aires. En ese universo, tal cual surge de sus memorias, no hay fotógrafos, excepto su hermano Armando. Más: no hay fotografía. Sus maestros o camaradas son filósofos (Francisco Romero, compañero de estudios de su hermano Norberto), escritores (Jorge Luis Borges, Victoria Ocampo), pintores (Alfredo Guttero, Xul Solar), críticos (Jorge Romero Brest), cineastas (León Klimovsky y otros amigos del Cine Club Buenos Aires), pero ningún fotógrafo. Por otra parte, el único “momento fotográfico” fuera de su casa es el de la colaboración con Borges para *Evaristo Carriego*, que tiene un carácter francamente episódico y, en tal carácter, no revela un interés activo por la fotografía de la ciudad. Ese interés, o, mejor dicho, esa pasión, surgirá impetuosa a su regreso de Europa en 1931, con la Leica recién comprada.

Creo que, en esta ausencia de toda mención a cualquier actividad relacionada con la fotografía durante los años juveniles de Horacio, también tenemos un panorama implícito del aislamiento en que se encontraba nuestra fotografía respecto de los movimientos de vanguardia en los Estados Unidos y Europa, cosa que no sucedía con el cine⁸. Dicho aislamiento, empero, no era privativo de nuestro país. La producción de los fotógrafos de vanguardia circulaba dificultosamente incluso en sus propios países, y una de las razones era la firme implantación del pictorialismo como modelo ampliamente dominante en la actividad fotográfica desplegada en el ámbito de los fotoclubs tradicionales. De hecho, las revistas de fotografía que llegaban de los países centrales eran precisamente las editadas por los fotoclubs. Por otra parte, el único club fotográfico activo en la Argentina por entonces era la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, que ya estaba en su ocaso. Este vacío de referentes fotográficos en el mundo exterior al de su propia casa en cierto modo ahorró a Horacio toda confrontación estética y, eventualmente, influencias desencaminadas, dejando a su sensibilidad, formada en la familiaridad entusiasta con el arte moderno y el cine de vanguardia, libre y dispuesta para beber las experiencias fotográficas modernas europeas.

Dos

¿Cuál fue la nueva fotografía que encontró en Europa? No lo sabemos. En sus recuerdos de *Imagema* no menciona ningún fotógrafo, exposición o libro de fotografías conocido o visto en los cuatro meses que duró su recorrido por Italia, Alemania, Francia y España. De los museos o colecciones que visitó no menciona fotos: “En un museo deambulé por casas japonesas. En Berlín descubrí el mundo precolombino. Y seguía recorriendo el románico, que descubrí en Italia”. En París le presentaron a Élie Faure, cuya *Historia del arte* había sido “libro base de mis estudios”. También estuvo con Le Corbusier, a cuyas conferencias, en 1929, había asistido, y que fueron “base de mis futuras fotografías” de Buenos Aires. La Biblioteca Nacional guardaba (guarda) las fotografías de Nadar, a quien luego admiró, pero no

menciona haberlas procurado. “Mi recorrido de estudio por los museos europeos es una experiencia íntima que comienza”, dice, sin embargo, lo único que recuerda haber buscado especialmente allí no fue fotografía: “Busqué el arte actual. De Klee sólo encontré *Jardín*”.

En realidad, él mismo tomó pocas fotos en su viaje. La única que menciona es la que publicó en su antología de *Imagemá*: “En San Gimignano fotografié el balcón de la municipalidad, con la camarita 4 x 4 de Armando”. Por esta breve anotación, además, nos enteramos que no se había procurado ningún equipo fotográfico especial para su primer encuentro con Europa, sino que llevó quizá la cámara más sencilla que tenía su hermano (de hecho la llama “camarita”, y por el tono en que lo recuerda se nos hace que la tomó casi por compromiso y antes de cerrar la valija). Seguramente tomó otras fotos, pero no las conocemos porque no las guardó en su archivo. Si nos atenemos a *San Gimignano*, única obra sobreviviente de su viaje, observamos que la elección del motivo y la resolución formal adoptada revelan una firme continuidad con las tomas de detalles de escaleras o materiales de construcción realizadas en 1929 en su casa de Buenos Aires, que desdeñaban la simple inteligibilidad realista de la fotografía convencional. Es como si Horacio no hubiese cambiado de continente. Todo esto nos deja la impresión de que, por un lado, no quería usar la cámara como un turista común (o lo hizo y después renunció a guardar esas fotos), pero apenas podía usarla todavía como *fotoógrafo*, es decir con una mirada personal sobre el mundo que iba conociendo; y que era consciente de eso.

¿Debiéramos orientarnos por las extraordinarias fotos de Buenos Aires que comenzó a sacar ni bien llegó de regreso, a principios de 1931, para inferir que fue algún autor, exposición o libro de fotografías urbanas lo que llamó su atención en Europa? ¿O simplemente debemos dejar el punto en suspenso, teniendo en cuenta que la inteligencia y sensibilidad de nuestro autor era suficientemente aguda como para absorber e incorporar las innovaciones formales de la vanguardia fotográfica con sólo mirar materiales sueltos, e incluso al paso? Jorge Schwartz, en un ensayo reciente, hace un repaso de los libros de fotografía moderna editados en Alemania en la segunda parte de los años 20, que bien podrían haber estimulado el ojo fotográfico de Horacio: *Pintura, fotografía, cine*, de László Moholy-Nagy, *Urformen der Kunst*, de Karl Blossfeldt, *100 x Paris*, de Germaine Krull, y *Foto-Auge*, de Franz Roh y Jan Tschichold⁹. Este último, de 1929, reunía setenta y seis fotografías de la monumental exposición *Film und Foto*, realizada en Stuttgart en ese año, una antología de fotografía moderna de registro amplio (rayogramas de Man Ray, fotomontajes de John Hartfield y George Grosz y de Moholy-Nagy, fotos urbanas de Umbo) cuya introducción, titulada “Mecanismo y expresión: esencia y valor de la fotografía”, pertenecía a Franz Roh. Horacio siempre apreció a Roh, y en varias ocasiones lo escuché repetir o glosar el elogio del espíritu *amateur* que el autor alemán describe en ese trabajo: “*Amateur* significa *alguien que ama aún alguna cosa por ella misma; diletante, alguien que aún se deleita en una cosa por ella misma*. En cualquier caso, la exposición internacional *Film und Foto* (1929), el acontecimiento más importante en el ámbito de lo visual de los últimos años, no mostró apenas nada de fotógrafos profesionales, que se estancan tan frecuentemente en fórmulas convencionales”¹⁰. Horacio siempre se sintió muy identificado con ese perfil del creador *amateur*: el que ama la cosa por sí misma y evade lo convencional (que en realidad es un principio de ética o filosofía creativa, más que una simple definición de la práctica fotográfica vocacional).

Creo que este es buen momento para destacar el interés temprano y persistente de Horacio por la historia del arte y la filosofía: Vaz Ferreira, Ortega y Gasset, Benedetto Croce, fueron estudiados por él antes de los veinte años. Simultáneamente tuvo el magisterio de dos filósofos amigos: Francisco Romero en primer lugar (“Paco, hermano y mentor de por vida, para Atilio y para mí. He sido su discípulo desde su primera clase en Buenos Aires y en La Plata”) y Luis Juan Guerrero un poco después (“amigo, compañero, guía, yo discípulo. Para Guerrero la estética no tenía secretos”). A instancias de este realizó su segundo viaje a Europa, específicamente a Alemania. Allí, su interés previo por el pensamiento filosófico le permitió familiarizarse con el desarrollo teórico de la fotografía alemana, que estimuló su propia escritura sobre el tema. Fue el primer fotógrafo que escribió entre nosotros sobre fotografía moderna con solvencia teórica. No fue una literatura abundante –y tampoco influyente, a juzgar por la ausencia posterior de reflexiones consistentes conocidas–, pero sí relevante desde el punto de vista histórico.

En realidad, tampoco influyeron sus fotografías de Buenos Aires tomadas en 1931 con la Leica, que son, como conjunto, lo más audaz que hizo Horacio sobre Buenos Aires, simplemente porque la mayor parte permaneció desconocida hasta medio siglo después. De hecho pocas de ellas fueron al libro *Buenos Aires 1936*, que compuso para la Municipalidad, un encargo de *vistas* de Buenos Aires, y no de fotografía creativa moderna (impronta que el libro, de todos modos, naturalmente tiene). Recién hace pocos años, cuando se revalorizó la obra de Horacio en tanto producción de vanguardia de la época, sus tomas de escorzos violentos, detalles abstractos o excéntricos y encuadres inclinados fueron publicadas, e incluso especialmente espigadas del conjunto de su producción¹¹. El libro que el lector tiene en sus manos continúa esa línea: la mayoría de las fotos impresas aquí nunca habían sido publicadas. Más aún, los

negativos de 35 mm tomados en Europa mantienen un estado de conservación tan impecable que nos hacen dudar que Horacio mismo los haya utilizado para imprimir ampliaciones, después de copiar las planchas de contacto de rigor antes de archivarlos. Tal circunstancia nos vuelve a señalar indirectamente la ausencia de un interés activo por la fotografía de renovación formal en nuestro medio hasta mucho después de la década de 1930. Un interés que fuera un poco más allá de los círculos pequeños que podían valorarla, constituidos asimismo por pintores o escultores, más que por fotógrafos¹².

Tres

A mediados de 1931 comienza la producción fotográfica de Horacio con la cámara Leica comprada en Alemania, lo que también constituye el inicio efectivo de su vida en la fotografía. “Me vine a Buenos Aires con un equipo Leica. Con ardor visual salí a la calle...” Ardor visual, en efecto, reflejado en la avidez con que empezó a registrar Buenos Aires, su tema excluyente para este período, pero también en el extraordinario repertorio formal modernista desplegado. Cabe señalar que la cámara de 35 mm fue su herramienta exclusiva hasta octubre del año siguiente, cuando emprendió el segundo viaje a Europa. Más tarde, en 1935, compraría en Londres una segunda Leica, la III, el modelo más reciente.

Las fotos de Buenos Aires del primer período hacen estilo de la segmentación del paisaje urbano sin horizonte, con tomas en picado y contrapicado violento y cámara inclinada; encuadres de arquitectura fragmentada, blanca, geométrica y vacía, casi abstracta. Las tomas con transeúntes suelen tener un aire casual que las extraña de las fotos de costumbres o reportaje. Son como imágenes sin “tema” o “motivo”, espigadas de lo amorfo e insignificante, que rehuyen ordenar y dominar el tumulto urbano con las formas clásicas –visión al nivel del ojo y horizonte equilibrado– que señalan lugares identificables.

Una cantidad significativa de esas fotos fueron tomadas desde la altura del balcón de su casa de Corrientes y Ecuador, en el barrio del Abasto. La inmediatez de las escenas, la cámara inclinada y como sin eje y la ausencia de un centro significativo temático fuerte, sugieren el ojo de un paparazzi inocente y medio extraviado que propone una visión de la ciudad en clave casi hermética. Los recortes de la calle Corrientes en reparación, por ejemplo, tomados con la cámara inclinada borran, por decir así, el nombre propio de la calle (la leyenda al pie dice: “Corrientes al 3400”, pero podría decir “Rivadavia al 3200” y nada cambiaría). Son como detalles de un rostro conocido que, en los fragmentos, pierde su identidad y se hace genérico. Lo mismo sucede con las personas que caminan por la vereda: torsos y sombreros, a veces un poco movidos, apareciendo entre toldos.

La excentricidad de estas fotos sólo tiene correlato con la producción de vanguardia de otros países. Y de hecho Horacio nunca las publicó, como si el jubileo experimental de ese “ardor” fotográfico inicial mencionado en sus memorias, se hubiese pasado de la raya, o algo así –la primera vez que aparecieron impresas fue en el libro *El Buenos Aires de Horacio Coppola*, del IVAM–. Por otra parte, cuando conocemos el origen casi doméstico de las tomas, tenemos la impresión de que el joven Coppola se estaba asomando por primera vez cámara en mano desde el “mundo propio” de la casa natal al otro mundo propio, más extenso pero no menos íntimo, de la ciudad natal (como una especie de crisálida ansiosa), para registrarla con la misma naturalidad modernista que había fotografiado los muebles, ventana y objetos de su cuarto. Pero ahora de un modo sistemático. En otras fotos de la ciudad Horacio utiliza un teleobjetivo que aproxima, en planos sucesivos, objetos y edificios diversos (calles, diques, barcos y elevadores en el caso del puerto) abarrotando la imagen, e inaugurando también entre nosotros el montaje en cuadro por efecto óptico para transmitir el compacto solapamiento arquitectónico urbano moderno.

Algunas de esas imágenes se encuentran en los números 4 y 5 de la revista *Sur*, de 1931 y 1932: siete obras en el primero, con el título “Siete temas de Buenos Aires”, y seis en el segundo. El único gran plano general de conjunto que muestran las trece fotos es el que lleva como título “Centro” (nº 4, p. 22), que muestra la edificación abigarrada y elevada de esa zona porteña. Todas las demás parcelan y detallan el espacio y los edificios con una libertad que desbordaba por completo lo que entonces se entendía por fotografía urbana. En algunos casos esos detalles apuntaban a destacar particularidades arquitectónicas de Buenos Aires que deleitaban a Horacio, como las tres fotos tituladas genéricamente *Cornisas*, impresas en una doble página sin separación de blancos entre ellas (nº 5, pp. 58 y 59). En otros procuraban condensar lo más sugestivo y propio de un barrio y su clima, como las dos dedicadas a Belgrano (nº 4, pp. 22 y 23), o el extraordinario estudio nocturno de la esquina de un bar de La Boca, de una factura compositiva geométrica y tono expresionista levemente forzado por el uso de un lente gran angular (nº 5, p. 57). Lo que salta a los ojos en estas fotografías es el propósito de comentar analítica o poéticamente la ciudad, no de mostrarla; de abandonar la sumisión al referente, por así decir, e integrar a la obra el sesgo particular de la propia mirada desinteresándose de cualquier obligación informativa.

Desde el punto de vista de una estética de la fotografía urbana sería interesante asimilar históricamente la pintura figurativa y realista con la fotografía “sin estilo” propia del siglo XIX –es decir: encuadre sin

cortes o mutilaciones del tema principal y con nivel de horizonte equilibrado-; y, simultáneamente, equiparar la fotografía moderna, basada en la fragmentación y el detalle del tema inicial hasta su borramiento o hundimiento en la abstracción –e incluso lo hermético–, con la pintura no figurativa del siglo XX en sus variadas maneras o estilos. Aceptada tentativamente esta referencia comparativa, podemos declarar que Coppola fue el primer fotógrafo argentino que plasmó arte moderno entre nosotros, con fotografías que, en su máximo grado de experimentación formal, no componen *sobre* un tema dado, sino que *sólo* componen. Lo singular y sorprendente es que este salto gigante, desde las contadas imágenes de la ciudad anteriores a 1930 (donde algunos de estos logros ya están, no obstante, prefigurados), se produjo inmediatamente después de los cuatro meses pasados en Europa durante su primer viaje. Una verdadera eclosión creativa que no fue para nada episódica, sino que se amplió en las fotos posteriores que ilustran este libro, tomadas en ciudades europeas y el Brasil y, naturalmente, en la magnífica producción de 1936 para su libro clásico sobre Buenos Aires.

Grete Stern siempre recordaba la enseñanza de su maestro Walter Peterhans sobre la forma correcta de tomar una foto: el punto de cámara, decía Peterhans, debía ser decidido *antes* de encuadrar con el visor, y no *a través* del mismo. A esto lo llamaba “ver fotográficamente”. Peterhans era, esencialmente, un fotógrafo de gabinete y, en consecuencia, de cámara sobre trípode y formatos medios o grandes¹³. Aunque Horacio siempre desestimó la influencia de Peterhans sobre su fotografía en su paso por la Bauhaus, lo cierto es que después del taller de 1933 utilizó el trípode de un modo regular, incluso cuando trabajaba en 35 mm, como puede verse en una foto que J. Tokayer le tomó en París en 1934 (*Imagem*, p. 19). Eso evidentemente no lo hizo en la serie de fotos de 1931 sobre Buenos Aires que tomó desde el balcón de su casa, y probablemente tampoco en las que hizo en el resto de la ciudad. En cambio, las fotos de 1936 fueron tomadas en formato medio, como ya se dijo, y con cámara sobre trípode. También las que hizo en la campaña francesa de Le Vivarais, en 1935, y obviamente las del British Museum para el libro de Zervos. En rigor, después de su regreso de Europa en 1935, usó muy poco la cámara de 35 mm. Esto significa que las fotos publicadas aquí, además de ser en su mayor parte inéditas, conforman el último grupo importante realizado por Horacio en formato pequeño. Tal circunstancia explica en buena medida el tono de reportaje que tienen muchas de las imágenes, especialmente las tomadas en Londres en 1935. Dicho tono es excepcional en la obra de Coppola.

Las fotos más tempranas tomadas en ciudades europeas por Horacio son las de Berlín, en 1933. Lo primero que observamos en ellas es la frecuencia con que se buscan los signos de la emergencia nazi, ostensible en la esvástica flameante en estandartes callejeros, en vidrieras de negocios o aplicada como ornamento decorativo en el frente de una casa de familia (imagen cándida y siniestra bien observada). Son las primeras fotos de Horacio dedicadas a cuestiones de índole social y política, y comprensibles a la luz de su experiencia de esos días, cuando la mayoría de sus amigos y conocidos intelectuales tenían militancia de izquierda (algunos en el grupo Espartaco, el más radical) y él mismo asistía a las clases de marxismo de Karl Kosch. Si a esto agregamos su intimidad con Grete y la violencia antisemita en ciernes, mejor se entiende su atención a lo político. El nuevo tema, sin embargo, no le hizo abandonar el interés por ciertos trazos cotidianos del mundo urbano, similares, en cierto modo, a los de Buenos Aires: mientras aquí son los carros los que suelen puntuar el paisaje callejero de sus fotos, en Berlín son las bicicletas. Algunas tomas detallan objetos abandonados sobre aceras y veredas. Otras vuelven a ensayar encuadres geométricos. Hay poca gente en los grandes planos generales. El torso de un maniquí inaugura un tema que será frecuente en la fotografía posterior de Horacio. La atención del fotógrafo, como indica este apunte temático variado, no es concentrada, sino diversa.

Las fotos de París, del año siguiente, tienen mayor unidad. Muchas proponen perspectivas de calles y paseos, casi siempre vacíos pero de rico movimiento plástico, donde se nota el propósito de evadir la Ciudad Luz convencional. Aparecen algunas pinceladas costumbristas: un colchón puesto al sol cuelga de una ventana; un abuelo y su nieto se asoman al borde de un estanque; gente solitaria toma sol en bancos públicos. También aparecen los primeros graffitis de la obra de Horacio, estos con trazos infantiles o cándidos. Este interés por el nuevo lenguaje de los muros urbanos es bastante compartido por la mirada fotográfica moderna. Desde joven Horacio fue sensible al tema de los muros, aunque por otras razones: “Yo ya tenía la tradición de Leonardo, que consideraba que las manchas en las paredes y en los muros, las manchas del tiempo, tenían un contenido”¹⁴. El nuevo lenguaje es intencional e inmediato y menos metafísico que político, o meramente despreocupado y ocurrente (lo decisivo es el carácter personal de los graffitis: el muro público como página íntima). Los graffitis serán retomados en Londres al año

siguiente. El tono general de las fotos parisinas es apagado, más bien melancólico y, en ese sentido, diferente al de las fotos de Inglaterra.

En efecto, en Londres la cámara de Horacio tiene una vivacidad inusual. Fue la ciudad donde tomó menos fotos de edificios o perspectivas despobladas y donde más sentimos la agitación y la sociabilidad urbana. También donde su cámara buscó con más decisión imágenes del desamparo social: mendigos, vendedores callejeros, ganapanes ambulantes, niños muy pobres, gente sin casa durmiendo en los parques. En tal sentido la serie de fotografía social crítica de Londres se relaciona directamente con las fotos de la villa miseria sobre el Riachuelo que tomó en 1936 y que no fueron incluidas en el libro de la Municipalidad. Esta temática también se circunscribe, en la obra de Horacio, al primer período, aunque varias fotos de mendigos y vendedores callejeros londinenses serán incorporadas a su antología de *Imagem*, de 1994, curada por él mismo. Algunas tomas de mendigos muestran una inclinación de cámara que no obedece a una cuestión de estilo, sino de simple apremio, quizá por no llamar la atención del retratado –que siempre trata de mantener una actitud digna, bien erguido, los pies juntos, con sobretodo y corbata–. Lo mismo sucede con un par de fotos de ciclistas montados en bicicletas de doble asiento. Esto también es raro en la fotografía de Horacio, donde la cámara inclinada es un recurso formal, no un accidente.

En Londres el ojo del fotógrafo parece alentado y curioso por los transeúntes. Gente paseando en los parques, mirando el Támesis o una competencia deportiva, reunida en un bar, inclinada sobre objetos a la venta en el suelo. En algún caso Horacio fotografía como un visitante un poco asombrado: no le basta hacer una foto de un colectivo de dos pisos que se aproxima al suyo, hace una segunda cuando está más cerca y una tercera cuando los sobrepasó y se va. Si el tono vital y empático que tienen las fotos de Londres, también la de los excluidos, expresase el estado de ánimo de Horacio, diríamos que estaba muy bien y contento. Y sería bastante lógico: ya planeaban casarse con Grete, dejar Europa y su horizonte siniestro y viajar a la Argentina. Incluso su hija Silvia tal vez ya estaba en camino...

Además, y esto sí es seguro, su vida en la fotografía ya era un hecho definitivo.

¹ Los negativos de celuloide son de 3,5 por 4,5 pulgadas, todos realizados en exteriores y con luz diurna, ya que la lente de menisco no permitía regular la apertura ni la velocidad de obturación y era de foco fijo.

² Horacio Coppola, “Horacio Coppola: testimonios”, entrevista de Adrián Gorelik, *Punto de vista*, n° 53, Buenos Aires, noviembre de 1995, en Jorge Schwartz (ed.), *Horacio Coppola. Fotografía*, Madrid, Fundación Telefónica, 2008, p. 326.

³ “El análisis que hizo Le Corbusier de Buenos Aires fue decisivo para mi manera de ver la ciudad. Él analizó el esquema cerrado de las manzanas y lotes de la ciudad, ese sistema por el cual todas las construcciones tienen un solo frente entre dos medianeras... en esa época la visión de las medianeras era muy impactante. Yo había sacado una en Cangallo y Bulnes, desde un ángulo que era absolutamente cubista.” (Horacio Coppola, *ibíd.*) Creo que las cuatro fotos de medianeras halladas en esta serie indican que esas primeras excursiones fotográficas de Horacio por Buenos Aires ya eran algo más que paseos, y que tenían propósitos conscientes. O al menos orientación consciente.

⁴ En 1996, para la edición de *Imagem. Antología fotográfica 1927-1994* (Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes / Ediciones de la Llanura, 1994), libro catálogo de la gran muestra antológica expuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes, Horacio escribió sus memorias de vida y cultura. Esta y todas las citas siguientes de este texto que no indiquen la fuente provienen de allí.

⁵ Es llamativa, no obstante, la importante obra posterior de Horacio dedicada a la documentación de escultura, que esta foto inicial prefigura. Característico de su visión fotográfica fue considerar en un mismo nivel de interés el registro de obras de arte escultóricas y el del mundo social o natural en sentido amplio. Su obra para el libro de Christian Zervos, *L'Art de la Mésopotamie*, de 1935, sus trabajos en el Museo de la Plata con los huacos precolombinos, en colaboración con Grete Stern y, finalmente, su libro sobre el Aleijadinho, dan prueba de ello.

⁶ Ray Bradbury, “Internet no es real, al diablo con Internet”, *Clarín*, 23 de junio de 2009.

⁷ El espíritu progresista de la familia, empero, tenía sus límites, como lo muestra un pequeño y grato chisme familiar que me voy a permitir dejar aquí. Siempre recuerdo, en conversaciones con Silvia Coppola y Grete Stern, los comentarios socarrones de Silvia sobre la conmoción familiar que causó Grete a su llegada con Horacio de Londres, en 1935 y recién casados: pelo bien cortito, siempre en pantalones (Grete jamás usó pollera) y cigarrillos a granel, no sólo en su casa, también fuera de ella e incluso en la calle... ¡Un horror! La mamá y las tías de Horacio estaban escandalizadas, pero lo asumieron con gallardía y valor. Silvia reía con ganas cuando lo contaba, y Grete también, aunque nunca hizo ningún comentario sobre el tema.

⁸ “Benjamín Fondane, quien se encuentra en Buenos Aires invitado por Victoria Ocampo, dicta una conferencia dedicada a los ‘films puros’, una presentación que se completa con la proyección de *L'Étoile de Mer*, de Man Ray, *Entr'acte*, de René Clair y Francis Picabia y *Un Chien andalou*, de Luis Buñuel,

esta última a sólo dos meses de su presentación en París” (Patricia M. Artundo, “Cronología”, en Jorge Schwartz (ed.), *op. cit.*, p. 299). Esto sucedía en 1929, el mismo año de la fundación del Cine Club de Buenos Aires, del que Horacio fue secretario en la comisión directiva provisoria inicial.

⁹ Jorge Schwartz, “Fundación de Buenos Aires: la mirada de Horacio Coppola”, en Jorge Schwartz (ed.), *op. cit.*, p. 29. Este libro es un catálogo de una gran exposición con el mismo título cuyo comisario fue asimismo Jorge Schwartz.

¹⁰ En Joan Fontcuberta, *Estética fotográfica. Selección de textos*, Barcelona, Blume, 1984, p. 130.

¹¹ Dos libros magníficos –catálogos de sendas exposiciones– dan cuenta de ello: *El Buenos Aires de Horacio Coppola*, Valencia, IVAM, Centre Julio González, 1996, curado por Josep Vicent Monzó; y el ya mencionado *Horacio Coppola. Fotografía*, curado por Jorge Schwartz.

¹² De hecho Coppola, durante años, publicó sus fotos sólo en revistas literarias, culturales o de arte, nunca en revistas de fotografía: *Sur*, en 1931; *Anuario Socialista* y *Campo Gráfico*, en 1937; *Libertad Creadora*, en 1943; *Latitud*, en 1945. El único colega (fuera de Grete Stern, por supuesto) que Horacio mencionó en sus conversaciones conmigo fue Anatole Saderman, al que apreciaba y respetaba.

¹³ En 1932, cuando Peterhans se hizo cargo del taller de fotografía en la Bauhaus de Dessau, le vendió su ampliadora a Grete Stern, que la trajo a Buenos Aires y trabajó con ella durante toda su carrera. El aparato fue donado por Silvia Coppola al Museo de Historia de la Fotografía de Rafaela, Santa Fe.

¹⁴ Horacio Coppola, *op. cit.*