



Ferrante Ferranti

Fotografiar
con los ojos
y los pies

Sol Astrid Giraldo E.

Más que un pueblo católico, los latinoamericanos somos un pueblo ritual, ha dicho Alonso Moncada. Y tanto como un pueblo ritual, somos un pueblo iconófilo, complementa José Alejandro Restrepo. Religión, ritualidad y pasión por la imagen son los elementos que han construido nuestro territorio: un territorio cuyas coordenadas son tanto físicas como mentales, tanto geográficas como temporales, tanto místicas como políticas. Y que no suele coincidir con los mapas oficiales. Un territorio que está vivo, palpita, funciona, constituye. Un territorio que, sin embargo, a veces se hace transparente, fantasmal, etéreo como el aire que se respira pero no se ve. Un territorio para el que hacía falta un ojo: el ojo

Me interesa América Latina porque aquí el Barroco no es sólo una noción histórica, es una noción mental
Ferrante Ferranti

de una cámara, tan clásico que llega a recordar la épica silenciosa de un Martín Chambi o la sólida monumentalidad de un Manuel Álvarez Bravo.

La exposición “Barroco: Los caminos del Nuevo Mundo” de pronto se cuele en una amplia muestra de fotografía contemporánea, “Encuentro de Fotografía Medellín 2008”, y uno se pregunta por qué. A simple vista se trata de un tema tradicional visto a través de un formato tradicional. Espacios e imaginaria barrocos retratados por una cámara análoga con un lenguaje austero, técnica mínima y correctos claroscuros. El fotógrafo es Ferrante Ferranti, un

arquitecto argelino-italiano que se siente francés y recorre con pies de turista unos terrenos exóticos. Pero la propuesta es contemporánea: un nuevo ojo, unos pies frescos e insólitas epifanías sobre piedras milenarias que de tanto verse ya no se ven. El texto que acompaña la muestra habla de un territorio que construyeron los españoles siguiendo enardecidamente imágenes y estandartes. Ferranti, nuevo expedicionario de las Indias, va también detrás de su propio estandarte, ese aparato a la vez conquistador y escupidor de imágenes que es una cámara. Y ha entendido bien el asunto, se trata de recorrer...

La Conquista y la evangelización fueron una experiencia móvil. Los límites del continente ignoto se trazaban y se desdibujaban cada día. Los únicos mojones sólidos que se podían plantar eran las capillas doctrineras primero, y los templos, las iglesias y las catedrales después. Pero la movilidad continuaba porque esas construcciones estáticas a su vez estaban inscritas en una red de dinámicos caminos milenarios. Los indígenas siempre querían caminar. Había grandes distancias entre un santuario y otro, o entre sus sitios de vivienda y sus lugares sagrados. El acto de caminar hacía parte de sus rituales. Así, mientras buscaban con los pies a sus dioses, los territorios se iban dibujando con sus huellas.

Los españoles debieron seguir estos pasos para conquistar el impenetrable Nuevo Mundo. Ellos constituían una de las pocas vías de acceso a ese inédito, extraño, ajeno y sólido bloque vegetal y cultural de puertas cerradas y casi ninguna ventana que era América. Los sitios sagrados estructuraban el mundo precolombino. Y la evangelización debió amoldarse a esta estructura. Pero los conquistadores llegaron a estos templos y sitios sagrados sólo para arrasarlos con fuego y cal. A veces furiosamente, como en México, donde el exaltado Hernán Cortés les declaró una guerra a muerte a las piedras donde moraban los rostros, las garras y las plumas de los dioses. Otras veces, las extirpaciones divinas se daban en ritmos más lentos, como en el santuario de Chiquinquirá, conquistado mansamente por una imagen desleída que poco a poco se fue apropiando de un territorio dedicado a otros dioses.

La faz de la tierra americana iba cambiando bajo los pies de los nuevos caminantes. En su

incesante movimiento por selvas y ríos y costas y montañas y volcanes, los caminos se reescribieron. Otros mojones se utilizaron. Se sustituyó a la serpiente emplumada por la cruz desnuda, al dorado hombre-pájaro por el Cristo supurante, al jabalí sagrado por mantos y coronas de las tres potencias, a los esenciales altares de piedra por los retóricos templos barrocos. Sin embargo, sólo para llegar a la evidencia una y otra vez de que los esfuerzos eran vanos. A pesar de que donde hubo un ídolo de dientes feroces se puso un santo malherido y donde hubo un altar despojado se construyó una catedral exuberante, los antiguos dioses no huyeron en estampida. En su ausencia, en la tierra quemada, en las estatuas quebradas, en el santuario exorcizado, el indígena seguía encontrando su dios, su ídolo, su energía.

Los indígenas eran glotones de divinidades. Su religiosidad era fluida, flexible, se acomodaba como la corriente de un río a las sinuosidades de las montañas. No tenían problemas con el nuevo panteón. Es más, lo preferían al insoportable vacío cósmico que dejaba el ocaso del suyo. Y lo rellenaron con el rosario de catedrales que el Barroco esparció sobre sus antiguos caminos. Una estela que en el fondo no era más que la memoria encubierta del territorio espiritual, mental y físico del nativo. Así, el mundo roto del indígena y el naufragio del conquistador—abandonado a su propia suerte allende los mares, la civilización y la cultura europea—, encontraron aquí una nueva oportunidad sobre la tierra. El territorio fragmentado después de la guerra de los mundos se rehizo en este inédito territorio, pegado apenas con los hilos sutiles de las creencias de unos y otros. Territorio físico, territorio mental, territorio concreto, territorio espiritual.

Hoy Ferranti lo restituye como un territorio visual. El Barroco siempre lo fue. Durante esos años surgió el imperio de la mirada en Occidente en el que todavía estamos inmersos. Ésta se vivificó, se exaltó, reinó y todo lo medió. Que la escucharan con los ojos, rogaba sor Juana Inés de la Cruz. Y eso fue lo que hizo la cristiandad en masa desde la Catedral de San Pedro hasta las modestas misiones de Potosí, pasando por las iglesias de Goa en la India. La arquitectura, la escultura, la pintura, el arte barroco

fueron una desesperada solicitud a la vista. Una locura de mirar ha dicho Michel de Certeau. La fe debía entrar por los ojos. El mundo también. Y en ello se empeñaron sacerdotes y artistas.

Después de cataclismos históricos, de imperios hundidos, de fraccionamientos políticos y mentales, el gran aparato retórico visual del Barroco parece hoy incólume. Ferranti lo acepta como una categoría actual, y limpia sus ojos y su cámara análoga para obedecer a ese gran imperativo del Barroco: escuchar, oler, palpar, gustar, sentir con los ojos. Sigue todas las pistas que la historia ha dejado desperdigadas a través de miles de kilómetros y de las infinitas esquirlas de la memoria. Con su fotografía de la Iglesia de Ouro Preto parece plantear el camino que sigue para adentrarse en el territorio barroco americano, como una entidad geográfica y mental. En esta imagen, en un primer plano, aparecen los techos y campanarios de esta construcción, mientras a lo lejos, más allá de la bruma que cubre el pueblo, se alcanzan a ver los campanarios de otra iglesia remota. Seguramente desde este segundo templo se debe ver (o al menos presentir) otros campanarios y otras iglesias, y así hasta que la serpiente de la arquitectura colonial se muerda la cola y rodee la totalidad de sus dominios.

Ésa es la ruta de Ferranti. Un viaje de cúpula en cúpula, que va demarcando el territorio del Barroco, donde el fotógrafo también decide buscar a Dios con los ojos y los pies. En su recorrido de veinte años encuentra allí dibujada una historia de piedra y cielo, de luces y sombras, de bendiciones y condenaciones. Sus imágenes parecen decirnos que el gran boato ha terminado. Los tiempos triunfantes de los siglos XVI, XVII, incluso XVIII (conocidos como el “siglo largo barroco”) han pasado. Ahora las fanfarrias de los angelotes dorados han sido opacadas, si no por el olvido, sí por el silencio de algún niño que eleva una cometa entre pétreos profetas exaltados, de un chivo que pasta entre muros partidos, de los perros a los que se los come el sol al lado de puertas inútilmente majestuosas.

Aquel territorio barroco colonial sigue hoy en pie, pero en otro tono. Sin embargo, muchas construcciones están intactas y sus juegos visuales se perpetúan. Y cuando esto sucede, Ferranti se

convierte en ese espectador ideal que requería el Barroco. Un espectador en movimiento perpetuo, acomodándose incesantemente a los múltiples ejes visuales que estas construcciones provocan. Se deja llevar por todas esas ilusiones ópticas tan caras al Barroco. En sus fotografías, las paredes se mueven, las piedras se flexibilizan, las rocas hacen meandros, las columnas siguen ritmos paroxísticos. La cámara de Ferranti nada mansamente por todos estos giros, espirales, reverberaciones, sinuosidades.

La lente entiende como la ornamentación explota las superficies. En Olinda (Brasil), en Tlacochahuaya (México), las paredes vibran, erupcionan como un volcán, en las miles de formas que permitió el oro americano y las tallas de madera exacerbadas por la pericia manual de los indígenas. Reiteraciones excesivas en un vano, volutas al infinito, geometrías tercas, vueltas obsesivas sobre lo mismo o sobre la nada. Allí está el esplendor americano: hijo de la sensualidad oscura del español, apaciguado a veces por el neocubismo teotihuacano y cuzqueño, exacerbado otras por la organicidad y el surrealismo azteca, como bien anotaba Marta Traba.

En la mitad de estos juegos está el lenguaje contemporáneo de una cámara que permite ir más allá de los límites fisiológicos del ojo. Según Argan, el Barroco estaba más interesado en regodearse en “la estructura de la visión que en la estructura de la cosa”. Para este planteamiento, la cámara con su perspectiva modificada aparece como un cómplice óptimo. Puede seguir estas provocaciones mucho más lejos que el ojo. Ferranti realiza así contrapicados imposibles en donde los ángeles bordados en un manto litúrgico vuelan de verdad, las torres alcanzan realmente el cielo, o se descubren galerías que se transmutan en humo y fieles que literalmente se metamorfosean en luz gracias a excelsas combustiones espontáneas.

Pero toda esta arquitectura imposible, hecha de perspectivas que no conducen a ningún lugar, de columnas que no sostienen nada, de cúpulas que no armonizan fuerzas tectónicas; esta arquitectura, que vuela, que asciende, que casi se desmaterializa, siguiendo a Wölfflin, no era un capricho. Era la manera de construir un espacio donde la vida material y la terrenal tuvieran una inédita sucesión de continuidad, asegura Argan. El territorio barroco americano se construyó así como una sucesión de naves cósmicas en las que era posible, con los pies en la tierra, alcanzar la inmaterialidad infinita de los cielos.

Y esos espacios estaban habitados. Debajo de sus bóvedas, entre sus columnas, en medio de los nichos, la exuberante imaginería criolla se desplegaba en ese limbo entre la tierra y el cielo que era una iglesia barroca. La imaginería colonial se come el espacio. Se instala ya sea frontalmente en los altares mayores y retablos, o sobre columnas retorcidas, o arriba casi llegando a las altas techumbres, o al nivel del piso, pero siempre envolviendo los sentidos y el cuerpo del visitante. Estas figuras están programadas para seducir, atrapar, llamar, atacar, amenazar, conmover. Sus ojos refulgen, sus brazos se retuercen, sus bocas se abren, sus heridas supuran, su sangre se derrama ante la vista de todos. Ferranti se pone en comunicación con ellas. Con su ojo, escucha sus lamentos, percibe sus lágrimas, huele las supuraciones de sus heridas. Entra en contacto y deja que la cámara capte aquel espectáculo de cuerpos vestidos o medio vestidos, de pie, sentados o yacientes, circunspectos o gimientes, con la mirada baja o hacia el cielo, gesticulando, retorciéndose, exhibiéndose, actuando.

Este espectáculo exige del espectador ideal una respuesta corporal, la cual Ferranti está preparado para dar. Así, él aguza sus sentidos, intenta no sólo

ver, sino también oír, oler, palpar, con ese ojo tan preparado para la sensualidad que es su cámara. Los santos en la colonia fueron presencias vivas, que tenían cuerpos de tamaño natural, cabelleras y pestañas humanas, ojos de vidrio, que hablaban, lloraban, sangraban, gesticulaban, aparecían con la misma facilidad con que desaparecían, interactuaban. Ferranti les devuelve esa presencia y plasticidad, pero los saca de sus fanfarrias y efectos especiales. Las imágenes religiosas que convoca no aparecen entre truenos, tempestades, nubes borrascosas ni en medio de arco iris sublimes, como solían desplegarse en el universo barroco.

Ferranti, *paparazzi* contemporáneo, *voyeur* discreto, prefiere asaltarlos cuando nadie los está mirando. O, quizás cuando sólo se están mirando a sí mismos. Las imágenes no están actuando para él, porque logra infiltrarse silenciosamente en la tras-escena cuando el espectáculo litúrgico no ha empezado o ya ha terminado. Por ello prefiere los ángulos de costado, posteriores, oblicuos a la toma frontal. Con sólo este cambio de punto de vista, las imágenes sufren una inédita transformación. Así, la fotografía en gran formato del Señor de la Humildad deja ver a un rey que cuando no hace su *performance* san-





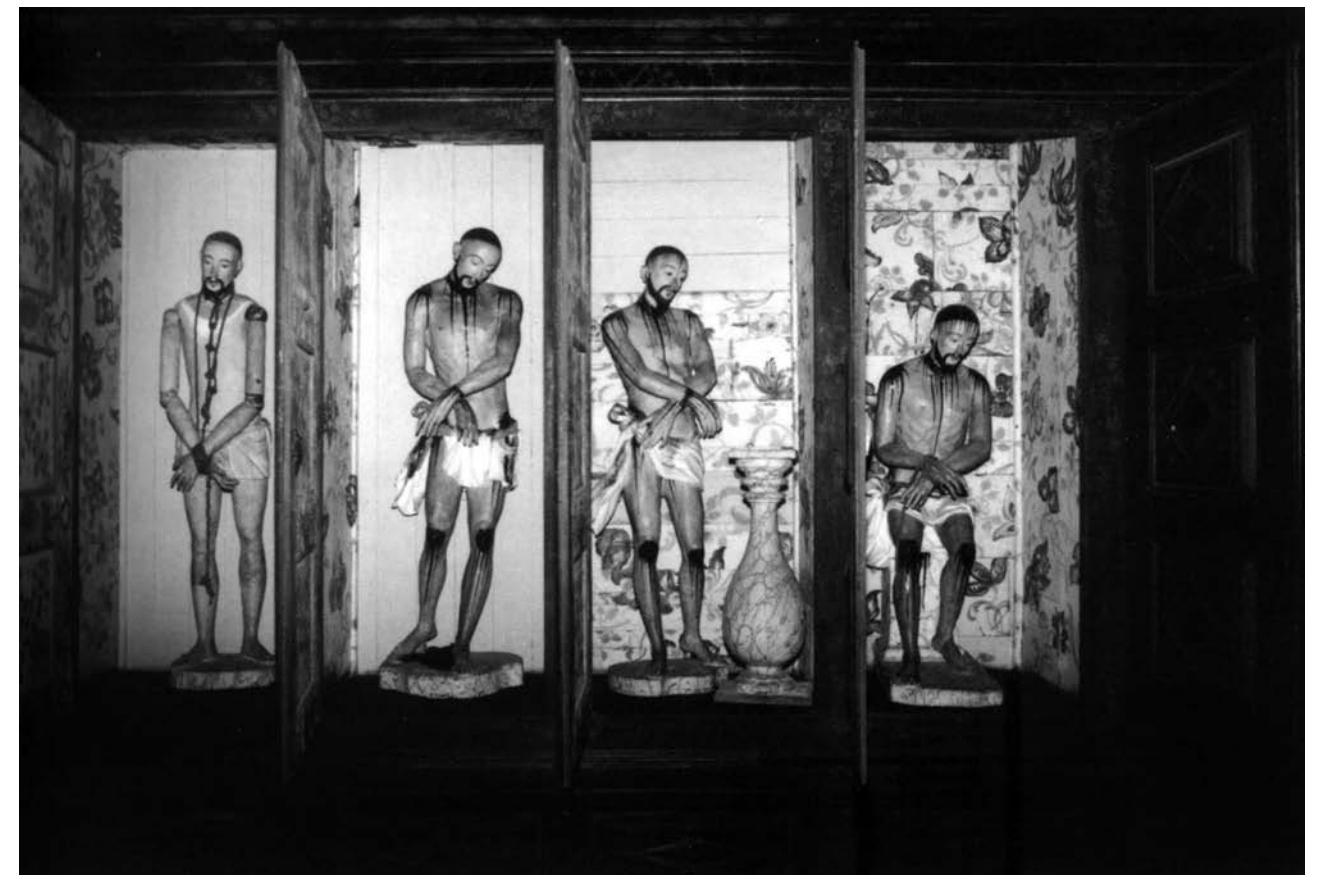
griente para el gran público, simplemente parece un hombre muy cansado en su jaula brillante. En una misión de Bolivia, tres santos de vestir son captados por detrás antes de salir a una procesión. En el vacío de la Iglesia cerrada, se ven concentrados y ansiosos, como actores curtidos antes de salir a la escena para representar el único rol en que se sienten cómodos. Otras veces, Ferranti asalta estas imágenes cuando no se han puesto sus majestuosos mantos y apenas son una apocada e impotente carcasa de madera. Los ve en la indefensión, desolación, inutilidad de un actor cuando ha perdido su público.

Pero Ferranti no sólo juega el papel del espectador, sino que también tiene ojos para ver al espectador. El Barroco en sí fue una gran puesta en escena, una teatralización no sólo de la fe sino del dramático paso del ser humano por este mundo. De ahí su retórica visual. Ferranti en su viaje se pone en contacto no sólo con los llamamientos visuales del Barroco, sino con las maneras como todavía los fieles responden a ellos. ¿Cómo ven los creyentes? ¿Qué ven? ¿Cómo se ven cuando están viendo? En su camino silencioso se aparta de las grandes exhibiciones, de las procesiones masivas, de las liturgias aparatosas. Prefiere sorprender el tú a tú con la divinidad de la indígena arrodillada en Tlacoahuaya, del hombre con el altar al frente y la montaña atrás en Potosí, de la religiosa trepando una loma hombro a hombro con un Nazareno. Pueblo ritual. Pueblo iconófilo. Pueblo barroco.

Además de dejarse llevar por las ilusiones ópticas, su cámara se abre a las ilusiones psicológicas que proponía el Barroco. El claroscuro, elemento tan característico de este estilo, hace parte de unas y otras. Los templos coloniales repitieron ese espectáculo de luces y sombras que, además de ser una de las propuestas estéticas más evidentes del Barroco, también era todo un despliegue físico y sensorial del dogma. Como ha dicho Bolívar Echeverría, el templo barroco se convertía en el lugar del combate entre la luz y las tinieblas como una repetición ritual de la lucha entre el bien y el mal. Ferranti, conocedor de esta retórica arquitectónica, se decide por la manipulación ortodoxa de un artesanal claroscuro para captarla. Y con esta técnica sobria logra despertar ángeles y demonios dormidos.

Pero hay un nuevo elemento en este claroscuro cuando sucede en América y es la luz inédita del sol tropical que desconocían los arquitectos europeos. Ferranti se regodea en ella. Un rayo de sol que llega desde las alturas a través de la bóveda de una iglesia en Antigua fulmina a un creyente, seguramente elegido por Dios y la naturaleza, y en una furiosa combustión mística lo convierte en sólo luz, o al menos en película quemada. Otro chorro de luz solar en medio de la más ascética oscuridad revive los rayos dorados de un Espíritu Santo tallado en un altar de Sucre (Bolivia). O, a veces, simplemente, observa como el dios transfigurado en luz prefiere acariciar suavemente con su leve mano el hombro de un fiel en Potosí. En estos tinglados, la claridad triunfa siempre sobre las sombras.

Sobre todo, cuando se trata de las ruinas, Ferranti las rastrea. En ellas se ha deshecho ya el aparataje barroco con el triunfo de la luz, el sol, la naturaleza. Ya no se da más el contraste entre la luz artificial al interior de los muros coloniales y el escándalo luminoso en el atrio, en las ventanas. La portada, la fachada ya no marcan el afuera y el adentro. Ya no hay adentro, pero el afuera tampoco es total porque queda la impronta de la ruina. Si ya no hay interior ni exterior, entonces ¿en qué se convierte una puerta? No lo sabemos. Pero allí están regadas





en su inútil ceremonia y pompa por todo el planeta barroco. La luz ha roto los límites y se ha comido todo. En las bóvedas barrocas se imitaba el cielo natural con un cielo imaginario que prometía un cielo metafísico. Por ello, muchas veces la perspectiva del edificio se dirigía al infinito. En estas ruinas, donde las bóvedas han caído, tiene cumplimiento cabal esta fuerza centrífuga. Ahora el cielo natural, el vacío se enseña sobre el edificio. No más adentro y afuera, artificio y naturaleza, ni más cielos intermediarios, no más promesas metafísicas.

El Barroco se dirigió a la naturaleza, la mimetizó en sus paredes, en sus brocados. El edificio barroco se colocó abiertamente en la naturaleza, en el paisaje y se inventó el jardín como contrapunto. En la co-

lonia americana se representaron en él sus especies nativas, como sucedió en los techos del coro de la Iglesia de Santa Clara en Bogotá. Pero ante el desmoronamiento físico de la arquitectura, el edificio ya no dialoga con el paisaje: simplemente se disuelve en él. La monumentalidad del edificio se mide con la monumentalidad del paisaje americano en un épico duelo de gigantes. Ya no desde lados opuestos de la cultura y la barbarie sino en una gloriosa, misteriosa, portentosa mixtura. El volcán Parícutin de México mira cara a cara la torre barroca, hoy con raíces desnudas de piedra. Los pomposos acantos tallados en la pared de una misión en Paraguay son rotos por frágiles yerbas silvestres. “La naturaleza retoma sus derechos”, dice Ferranti.

El Barroco entre nosotros también retoma los suyos, nos dice esta serie fotográfica que en su peculiar montaje reconstruye tanto un terreno físico que se despliega a través de kilómetros de montañas como uno mental, desgajado en miles de fragmentos. Ferranti fotografía un mosaico arbitrariamente recompuesto, donde la cara de un ángel queda impunemente bocabajo y entra en una continuidad insólita con flores y espirales. Ésta imagen puede ser la metáfora de su reconstrucción del territorio barroco. A partir de jirones de esculturas quebradas, de velas derretidas, de muros destechados, de energías espirituales, de cuerpos ejemplares, de miradas extáticas, de cenizas que todavía arden, Ferranti rehace sus límites. Moldea este territorio, de Potosí a México. Le devuelve la continuidad. Traza una vez más su mapa. Redescubre sus nexos. Escucha su espacialidad. Le da forma. Y nos pide que escuchemos nuevamente con los ojos a este territorio ritual, iconófilo, barroco que yace en el fondo de la memoria americana. ■

Sol Astrid Giraldo E. (Colombia)

Filóloga con especialización en Lenguas Clásicas de la Universidad Nacional de Bogotá. Ha sido editora cultural de *El Espectador* y periodista de *Semana* y *El Tiempo*. Para el Encuentro Medellín 07, realizó contenidos editoriales y participó en el programa radial *El Citófono*.

