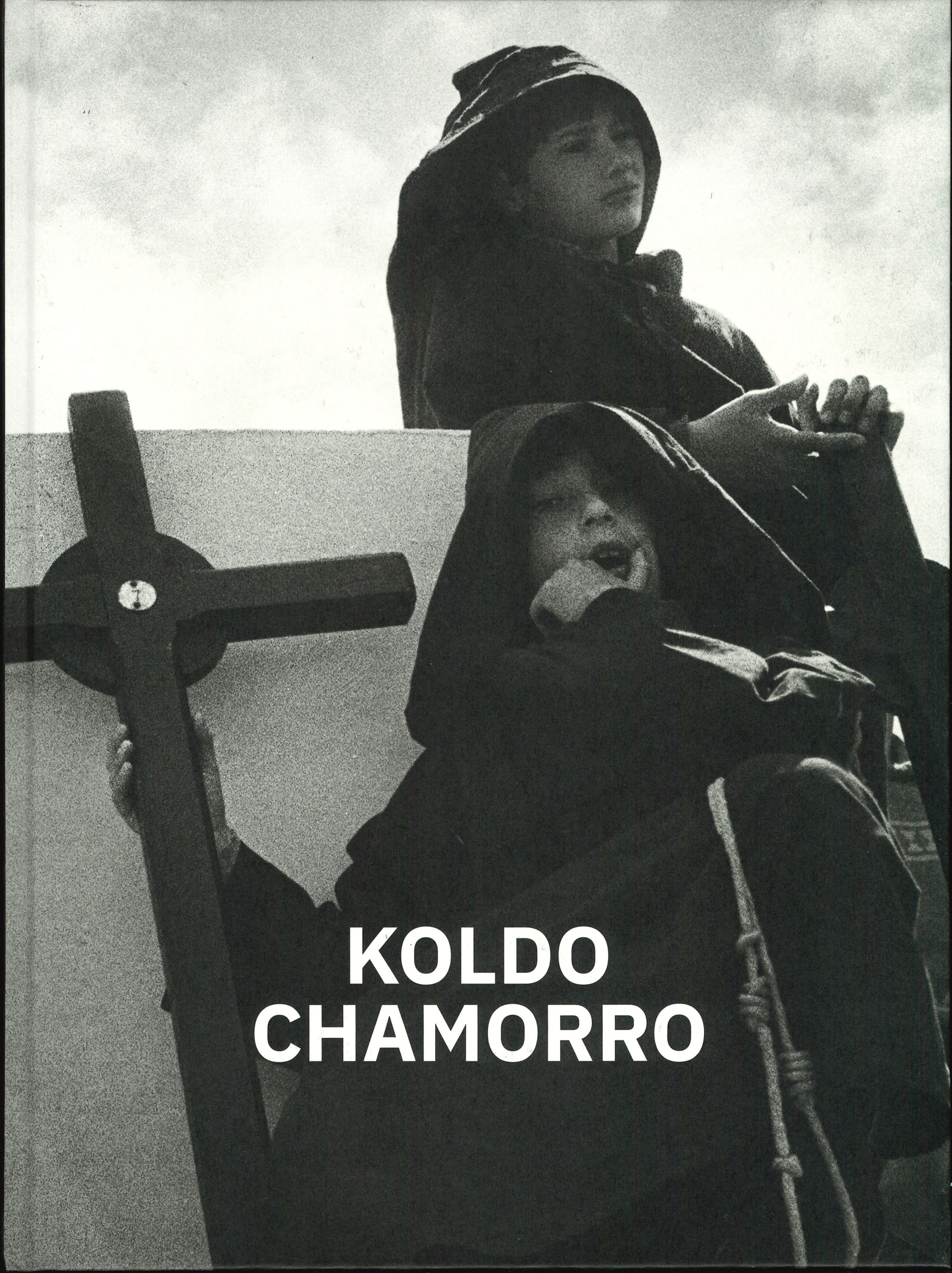


KOLDO CHAMORRO

A IMAGEN Y SEMEJANZA: K

Margarita Ledo Andión

Su estirpe le da nombre a la experiencia múltiple e incesante de la fotografía: series; poemas visuales; ensayos; cuadernos de trabajo; *El Santo Christo Ibérico,* reportaje monográfico. Su autorretrato suele ser el vestigio, latente o evidente, sobre esa cama estrecha en un cuarto de hotel, «resultado de un ciclo de repeticiones». Por eso su mono de trabajo, el reflejo de un pubis enmarcado en un pequeño espejo, son también una imagen, una obra de Koldo Chamorro.

Su desasosiego elemental, esa dificultad confesa en expresar afectos, emerge en una estética de fuertes contrastes, en su sensibilidad hacia el plano abierto, en sus fondos activos, en el juego de claroscuros con que Tanizaki lo aproxima a lo bello como dibujo de sombras. La huella del fotoperiodismo inunda su preferencia por lo que existe; su atracción abismal por la necesidad del otro que intentó descifrar fundiéndose con Casaldáliga en Matto Grosso; su partida de ajedrez con los enigmas que circunvalan la palabra para ir hacia el encuentro antiguo con los miedos que el ritual disfraza y amansa. De *España mágica* y hasta *El nacimiento de una nación,* cuyo estereotipo es el torero. Diez, veinte años en torno a algo que no por repetirse deja de ser acontecimiento. Como el desnudo. Como el pecado y su punición, que una mirada hacia el fuera de campo aleja y delata.

Su rastro, el que Koldo Chamorro nunca dejó de perseguir, se llama Eugene Smith, de quien comenta que en los encuentros de Arlés lo invitó a adentrarse en su mismo motivo, aquel tratado sobre la vida rural bajo el franquismo, *Spanish Village*, que publica en el 51 la revista *Life*. Y con Smith, piensa siempre en la edición como responsabilidad directa del fotógrafo y en las diferentes modalidades de relato que con cada proyecto se pueden concretar. Como Smith, su Tomoko responde al nombre de Filico, la observación del cotidiano de una persona que vive, se desplaza y se relaciona con el entorno desde una cama. En los ochenta, cuando el denominado Nuevo Documentalismo explora otros territorios, otros espacios y soportes al tiempo que se independiza de los usos rutinarios de la foto en los *media* y de sus servidumbres éticas, cuando se proclaman influencias entre coetáneos y desde el interior de la cultura fotográfica se habla de una tradición distinta a la que fija el canon, las imágenes de Koldo, que siempre se definen en y con las propuestas que traen de la mano una inflexión en fotografía, nos llevan hacia un Chris Killip, por ejemplo.

Sospecho que la inscripción de Koldo Chamorro en sus fotografías no es solo una cuestión temática ni está en su signatura formal, en cómo nos hace partícipes del lenguaje del dispositivo, de sus angulaciones, escalas, fragmentos o texturas. Tampoco en esos rasgos compositivos que lo llevan a construir varios planos en el plano, figuras paralelas o superpuestas que nunca se encuentran, atmósferas simbólicas y barreras materiales para que su lector-modelo «sea capaz de imaginar y de soñar». Intuyo que en esa inscripción quizás tenga algo que ver la unión obsesiva del trabajo de creación con su ejecución; tenga algo que ver esa distancia pulsional entre el modelo real y la imagen que el fotógrafo idealiza y que es diferente de la que se fija en la película; tenga algo que ver esa consciencia de narrarse al narrar al otro, de resentir cómo la existencia se manifiesta con o al margen de la cámara y cómo, en ocasiones, se adhiere a la cámara en un territorio al límite, fuera del mundo y dentro de la cultura religiosa parateatral, con sus túnicas, sus látigos, la punición como santo y seña, el ceremonial morboso que una mueca en el rostro, la sonrisa a cámara, el azar o lo banal-grotesco humanizan.

La cruz, ese signo que connota todo lo que toca, que se exhibe en metal con figura humana o se populariza en un material humilde y en múltiples tamaños y formatos adaptados a cada uso, que aparece en todos los escenarios, que lleva la marca de la masculinidad (con efímeras apariciones femeninas) y que se manifiesta como decorado, como marca de fuego de la pobreza y de la solitud, es *El Santo Christo Ibérico* que el fotógrafo fue relatando a lo largo del tiempo y que ahora, ya ausente, lo representa.

Ante cada fotografía de Koldo no dejo de preguntarme, de la mano de Didi-Huberman, cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa, y cómo (nos) toca a la vez. Por eso me dispuse a entrar en su territorio secreto, a revisitar *Sueltos de amor y otras carnes*, su tiempo íntimo, su estructura pegada a la estructura normativa de las «variaciones» musicales, para traer aquella acumulación de desnudos y de «momentos apropiados» hacia otras imágenes que son una *performance* comunal en acto, constituida con determinados artefactos de la religión católica y su negación taxativa del cuerpo.

... *otras carnes*, otro ritual —el sexo— organiza el espacio interno que el encuadre, la distancia, la pose, el fragmento y el objeto —el pubis— definen. También en *Sueltos de amor* aparece lo anecdótico, el juego de sombras, lo parateatral en el túmulo pétreo, el autorretrato *kitsch* y un salto mortal hacia el exterior con la toma cenital, el ojo del poder sobre lo femenino inerme, en equis, para el sacrificio. Como en *El Santo Christo Ibérico*, cada situación dicta su forma; cada figura es su doble; cada instante arrastra consigo cierta emoción de la que somos excluidos. Son, en palabras del fotógrafo, «momentos mágicos de rara oportunidad porque en ellos cuadra todo, incluida la pasión».

Pero es en un texto final donde llego a comprender cómo Koldo nos mira, cómo nos piensa, cómo nos toca a través de sus pasajes por una vida en la que hacer fotografías fue la manera de amar, de sentirse solidario, de «existir como imagen y como experiencia», de poder repetir una y otra vez la palabra ternura y de buscarla en la mirada a cámara, que fue el modo que decidió para relacionarse con la semejanza de un mundo que ideamos de otra manera al que se desliza sobre la emulsión fotográfica.

> Voir c'est se battre, les yeux ouverts et l'esprit en éveil, pour prendre la parole chaque fois qu'une image nous la donne et pour la reprendre et la manifester avec force chaque fois que d'autres images nous en privent.[1]
>
> Marie-José Mondzain

«Retrato del embalsamador como un ángel sin alas» es la frase que ampara la imagen lisa que Koldo me enviaba a finales de los años noventa para un libro, *Documentalismo fotográfico: éxodos e identidad.* De ella emana, entre el campo y el fuera de campo, la constatación de la muerte mientras la mirada del embalsamador viene con lentitud hacia nosotras, espectadoras sin otro asidero que el encuadre, el mundo que Koldo nos da a ver connotado por asépticos objetos quirúrgicos. Un mundo que nos lleva hacia él, el fotógrafo de las mil variaciones, el *reporter* que mima la edición porque ella nos deja ese pálpito irrepetible de lo que tal vez nos espera al doblar la esquina, al pasar la página para dejarnos llevar por un gesto, por la posición de la cadera, por ese detalle que acumula el tiempo en un paisaje de cementerios, noche incesante, cruz templaria, horizonte disperso de urces y de arena. Supo él, Koldo Chamorro, antes que Godard, que el lenguaje desaparecía. Él, Gregor Samsa, que comprueba, una buena mañana que nadie lo reconoce ya entre los suyos, que se interrumpieron los lazos, las posibilidades de conexión con el exterior, que solo cuenta con algunos movimientos torpes y con el sentido de la vista para mantenerse unido a los demás.

Una y otra vez vuelvo a este relato que, para mí, contiene la historia del siglo y la razón de la fotografía. Como sabemos, Gregor reproduce un sistema reglado de usos del espacio

1. «Con los ojos abiertos y el espíritu vigilante, ver es batirse por tomar la palabra cada vez que una imagen nos la da y por volver a tomarla y a manifestarla con fuerza cada vez que otras imágenes nos privan de ella». (T. de la A.)

para hacerse entender por su madre y por su hermana, por eso cuando ellas entran en el cuarto, Gregor, para no molestar, se esconde debajo de los muebles. Su forma, aunque extraña, no conlleva peligro, les está diciendo. Pero, de golpe y porrazo, al observar que le van retirando su caja de herramientas, su mesilla de noche, su paisaje, de Gregor se apodera, por primera vez, el terror: perderé la memoria, piensa. Y entonces sí que dejaré de ser un ser humano. Y Gregor, desde su escondite, entra en acción lanzándose contra la pared. Pared arriba trata Gregor de poner su panza encima de un retrato, poner su panza y defender con su panza un retrato de dama que tiempo atrás recortara de las páginas de moda de un magazín.

En Barcelona, en un restaurante japonés, creo recordar que en el carrer Aribau, se lo conté, como ahora, a K.

Margarita Ledo Andión, periodista, cineasta y escritora, es catedrática de Comunicación Audiovisual en la Universidad de Santiago de Compostela.