

Tres chicas en un bar; una de ellas, de espaldas, lleva puesto un abrigo de piel y no nos deja ver a la chica sentada frente a ella, de quien sólo aparece el ojo derecho y un flequillo negro. Inclina ligeramente la cabeza para ver al fotógrafo que quizás ocupe la cuarta silla, de momento vacía, cuando termine de enfocar en el visor de la Rolleiflex el rostro de la única persona realmente visible: Leila, de pelo corto y ojos pintados, nos mira con picardía (¡hay seducción en aquellos ojos!). Tiene un cigarrillo entre los labios; aspira el humo (muy gráfica, la mano le tapa la parte baja del rostro). Delante de ella, una caña, con espuma adherida al cristal; debe de ser el final de un momento agradable. A nivel del ombligo, la cámara de 6 x 6 encuadra la escena con un leve contrapicado, tal vez para inclinarse mejor delante de la bella.

Hoy, como recuerdo, sólo permanece el bonito rostro de Leila, fotografiado en una cafetería marsellesa, un día invernal de 1978, cuatro años antes de que empiece realmente para Gabriel Ramon la aventura de la fotografía de estudio. Sin embargo, todo estaba allí, en ese retrato de grupo con una Rolleiflex cuyo formato cuadrado –tan apremiante– se parece a la forma del soneto para un poeta. Pero es un retrato atrapado al vuelo, como una instantánea por una sencilla cámara automática. Una imagen en versos blancos, de alguna manera, para continuar con la metáfora; una escritura visual que deja su oportunidad al azar, pero asociada a un gran dominio del encuadre y a la intuición del instante. Porque un fotógrafo sabe cuando tiene que disparar. Si esperamos algunas décimas de segundo, ya es demasiado tarde: por supuesto haremos una foto, como hacen millones de personas, pero no seremos fotógrafos.

¿La diferencia? Aquí, en la disposición de los volúmenes que realzan el rostro (el respaldo de las sillas en la parte baja de la fotografía y el abrigo desenfocado en la mitad derecha), en la convergencia de las fugas hacia la mirada de Leila, con su cabeza inclinada en la prolongación de la mano ocultando unos labios que queremos imaginar sensuales. Un relato corto; más que un soneto, un cuento triste, en dos páginas y un epilogo, que se fotografiaría un par de días más tarde: Leila, Venus de las Pieles (en las ciudades del sur, los inviernos son fríos) apoyada en una barandilla, posa con melancolía. Sus ojos grandes y oscuros se pierden hacia abajo; ha dejado de mirarnos. Se acabó la aventura.

Nunca conocí a Leila, como tampoco encontré a Gabriel Ramon en Marsella, en 1978, cuando él estudiaba fotografía en un departamento de la universidad donde yo estaba haciendo la tesis. Quiso el destino que lo conociera, unos años más tarde, en invierno también, en otra ciudad mediterránea. De Leila no sé nada, sólo un nombre, una fecha, un lugar. Y unas fotografías que abren un largo ciclo de historias, tan interesantes todas.

Los retratos de Gabriel Ramon son micro-relatos; cuentan la historia de una relación entre un narrador invisible y uno o dos personajes (a veces varios en las fotos de grupos). ¿Cabe hablar de retrato, pese a la aparente ausencia de sus correlatos: pose y artificialidad? “En la duración de la pose, se ostenta lo ficticio de los condicionantes, a pesar de las consignas del fotógrafo y la docilidad del modelo, o por ello, de la misma manera que en el acto fallido se deja ver la represión de lo real”, explica Anne-Marie Garat a propósito del retrato tradicional. Gabriel Ramon parece tomar esas afirmaciones al revés. La inmovilidad, los largos momentos de pose que requería el retrato de antaño, dejan paso aquí a la incitación a un movimiento y a una gestual casi coreográfica, por más que, por motivos técnicos, sea todavía preciso posar, aunque brevemente y sin apremios.

Movimiento y narrativa nos acercan obviamente al cine –una influencia más determinante en este caso que la del retrato de estudio, tal como se practicaba hasta los años 50. ¿Unos retratos nouvelle vague? Probablemente, pues “no hay duda que nuestra percepción de la fotografía como un relato visual fue aguzada por las convenciones del cine, donde el primer plano refuerza la proximidad”. Gabriel Ramon quiso ser director de fotografía, y el referente cinematográfico es por cierto uno de los criterios que permiten entender mejor su trabajo sobre el retrato. Quien ha participado en una sesión de fotos en su estudio de la calle Sant Jaume –Palma, Mallorca– conoce estos momentos cuando, una vez ajustados con esmero la posición de los cuerpos, el encuadre y las luces, él dispara ráfagas de flashes, y el actor en el que nos hemos convertido le entrega entonces su juego minimalista. En las breves secuencias de una docena de imágenes que luego quedan en las tiras de contacto, la fotografía nos proyecta su película. Porque en algunas series, la rapidez de los disparos da la impresión de que se suceden los fotogramas de un filme.

Tocamos aquí –según Philippe Dubois– a algo esencial en el acto fotográfico, que este autor llama “una compulsión de repetición. No hacemos una foto si no es por frustración, siempre fotografiamos por serie –acribillemos primero, y seleccionemos luego– la satisfacción de fotografiar tiene este precio: no repetir tal o tal tema, sino repetir la captura de este tema, repetir el acto en sí, volver a hacerlo siempre, y otra vez, como en la pasión por el juego precisamente, o como en el acto sexual...”.

“Gabriel Ramon fotógrafo ”

Fue en diciembre de 1983 cuando llegué a conocer a Gabriel Ramon. Callejeaba por el barrio antiguo de Palma de Mallorca; me llama la atención un escaparate con unas pocas fotografías en blanco y negro; me paro ante unos rostros magníficamente iluminados, sorprendido por estas imágenes que recordaban lo que podíamos ver en aquella época en los Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles, más que en cualquier tienda de fotografía de Mallorca. El sencillo rótulo (Gabriel Ramon fotógrafo) y la modestia del lugar, sin embargo, tenían que haberme señalado unas pistas.

En efecto, no se trataba de una de aquellas nuevas galerías especializadas en fotografía, en las cuales el soporte argéntico se iba convirtiendo en objeto para coleccionistas (con precios todavía asequibles), sino del estudio de un simple artesano que llevaba poco más de un año proponiendo sus servicios de retratista a un público todavía más familiarizado con fotografías en color de primera comunión o de novias que transmitían su felicidad efímera en gran formato. El dominio de los grises y la austeridad de los rostros iban a sorprender a una población acostumbrada a otros modelos estéticos, importados por el desarrollo turístico y su cultura de masa. Ya no estábamos en la época en la cual en cada ciudad de mediana importancia, los fotógrafos profesionales se ganaban honradamente la vida inmortalizando los momentos reseñados de la vida social y familiar, siguiendo un protocolo definido de una vez por todas. Por eso, el joven Gabriel Ramon vivía unos años difíciles, empeñado en devolverle prestigio a una práctica obsoleta, mientras Mallorca tiraba la casa por la ventana y disfrutaba del maná turístico. Por mi parte, al final del año 83, cometía una doble equivocación: para empezar, pregunté a este joven isleño (para mí Ramon era, obviamente, un apellido mallorquín) el precio de sus fotografías. “No están en venta”, me contestó con un deje extranjero. Luego comprendí que ante mí no tenía a un nativo, sino al hijo de un emigrante mallorquín—Gabriel Ramon nació en Francia, en la ciudad de Troyes, en 1948, de un padre oriundo de Lloseta y de una madre llegada de Italia—, de vuelta a la tierra de sus antepasados. La única manera de comprar una de sus fotografías era sometiéndose al ritual del retrato—lo que hicimos con mi esposa, casi por obligación, en el curso del verano de 1984. “Lo que sentimos profundamente los unos para los otros—escribe Ben Maddow en su historia del retrato fotográfico—, lo queramos o no, resurge en nuestros retratos”. No deseábamos entonces que un desconocido, por muy simpático que fuera, expresase en negro sobre blanco lo que sentíamos el uno por el otro. Pero conscientes de que un rostro pertenece a la esfera pública, aceptamos inmovilizar por mucho tiempo el reflejo que ofrece nuestra existencia durante unas fracciones de segundo.

Carrer Sant Jaume En 1978 Gabriel Ramon emplea por primera vez una cámara de formato medio, una Rolleiflex que le permite trabajar con las imágenes de 6 x 6 cm—sin reencuadrar— que hoy en día constituyen lo esencial de su obra. Es así como el cuadrado se convierte en su formato predilecto, punto de partida de millares de tiras de contacto donde selecciona las poses que mejor corresponden a su mirada privilegiada sobre el sujeto—aunque no siempre son aquéllas las que más seducen a unos clientes poco familiarizados con la selección de contactos. Después, interpreta el negativo trabajando el contraste, el equilibrio de los grises, oscureciendo tal zona en provecho de algún detalle significativo, hasta el último acabado con pincel. No se trata de trazar una caricatura de la alquimia del positivado; si bien la sesión de foto y, aunque en menor grado, la elección sobre contactos requiere la presencia de las dos partes (el fotógrafo y su modelo), el trabajo en laboratorio apunta a lo íntimo. Oscuro, sólo iluminado por una bombilla inactínica, es el lugar de la revelación. Solitario ante la hoja de papel baritado, Gabriel Ramon ve cómo nace la imagen argéntica a la que guarda fidelidad desde hace más de treinta años, pese a la desaparición en los últimos 90 del papel Agfa Record Rapid que tanto quiso. Tuvo que experimentar con otros soportes baritados, fabricados en las cuatro esquinas del mundo, de texturas y químicas variables según las marcas, y aprender a hacerlos suyos—como aprendemos a descubrir una piel desconocida— para ir consiguiendo un resultado óptimo. La sensualidad es un rasgo importante de la obra de Gabriel Ramon. La de los rostros y cuerpos acariciados por la mirada y la luz, y luego la que emana del soporte mismo. Pero dejemos de momento los cuerpos y los rostros, para ocuparnos del soporte. Desde sus inicios la fotografía tuvo una relación privilegiada con éste, tanto si es único—caso del daguerrotipo—, como múltiple, con la invención del calotipo en 1841. Esta materialidad del soporte, esta continuidad analógica desde la huella hasta el positivado final, desaparecieron en la última década del siglo XX con el procesamiento digital de la imagen. La fotografías de hoy, inmateriales, pueden actualizarse en cualquier soporte: pantalla de ordenador, pared blanca donde se proyecta la señal de vídeo, hoja A4 de impresora, y hasta en un arcaico papel fotosensible. Aunque el resultado puede ser parecido a lo que se obtiene con el tradicional proceso físico-químico, las nuevas imágenes son, no obstante, diferentes en su esencia, pues la digitalización ha creado una ruptura en el proceso de captura de la señal, acabando así con la emoción melancólica procedente de aquella relación ambigua que la fotografía mantenía con lo real cuando dejaba su huella en el soporte argéntico. Esta huella, hoy reinterpretada digitalmente a golpes de megabytes, ha perdido todo su olor. Desde la transpiración de los cuerpos bajo los focos hasta los vapores de hiposulfito del laboratorio, lo que

desaparece es toda la continuidad sensual del proceso argéntico. El retrato fotográfico y el pictórico tienen mucho en común. La precisión de una pincelada, la densidad de una sombra, la transparencia de una veladura otorgan al cuadro sus títulos de nobleza; igualmente, para la fotografía de estudio, cada detalle tiene su importancia, hasta el positivado final, cuando la imagen exhala por fin todos los matices que encierra el negativo, gracias a la interpretación del tirador, como un músico lo haría con su partitura. Para controlar de principio a final la elaboración de sus retratos, Gabriel Ramon creó en 1982 una pequeña estructura, independiente de los laboratorios industriales, a los que recurrirá sin embargo para otros trabajos de encargo mayoritariamente en color. Si bien se sabe que un fotógrafo se forma sobre el terreno, en este caso por la práctica diaria del trabajo de estudio y de laboratorio, también es obvio –viendo los retratos realizados un par de años después de su instalación en Mallorca, en 1982– que Gabriel Ramon poseía desde el principio un talento seguro, y podría haberse decantado por la fotografía de moda o de publicidad, si hubiera sabido aceptar sus códigos. ¿Acaso no fue el camino seguido por uno de los fotógrafos al que más admira, Richard Avedon? Al revés, eligió esconderse en una oscura calle provincial, con un único reclamo para conquistar el mundo, una fina placa de cobre donde, debajo de su nombre, aparecía en castellano la palabra mágica: *Fotógrafo*. Era como escalar una montaña por su vertiente más abrupta, con el riesgo de abandonar pronto la ascensión. Pero era sin contar con la paciencia y el tesón de quien ha sabido convertir el igualar, o superar la pintura), esta falta de respeto a veces irónica no dejó de gustar a una nueva generación de artistas que vieron, detrás de la cortiempo en su mejor aliado. Hay orgullo en este proceder. Y una dimensión conceptual innegable. Visto de cerca, el dispositivo desplegado es ingenioso. En primer lugar, la calle Sant Jaume es una calle poco comercial, pero de mucho tránsito, pues facilita a los viandantes el acceso rápido al Paseo del Borne, en el corazón de la ciudad. Es inevitable pasar por ahí, un día u otro. Y el pequeño escaparate bien iluminado, con su selección restringida de fotografías, llama la atención de cualquier persona con inquietudes artísticas. Luego, el momento histórico, al final de la Transición, era propicio a la re-lectura de una de las formas más tradicionales de la práctica fotográfica: un estudio pequeño, abierto a todos gracias a una política de precios modestos. Y al mismo tiempo, Gabriel Ramon importaba a Mallorca lo que Avedon inventara unos años antes, a saber: la combinación de la tradición estática del estudio con el movimiento y la vitalidad de la fotografía instantánea. En aquellos años de movida y de posmodernidad, ese modo de subvertir los códigos del retrato, de desequilibrar unas composiciones petrificadas desde hacía un siglo y medio por el respeto de unas formas que los primeros fotógrafos concebían como una mera evolución del retrato pintado (cabía tina de este modesto puesto, a un creador empeñado, como ellos, en violentar las formas convenidas. El desfile delante del objetivo de Gabriel Ramon de todos los miembros de uno de los grupos pop emblemáticos de la época, Peor Imposible, es la prueba de que esta nueva aproximación al retrato seducía más a los jóvenes artistas, que a la clientela tradicional. Por último, ¿por qué Palma? ¿Por qué esta ciudad alejada de las urbes siempre a la última –Madrid, Barcelona, Valencia...–, donde la clientela potencial hubiera sido más importante? La capital balear es ante todo una ciudad de tamaño medio, como las otras ciudades donde Gabriel Ramon había residido anteriormente (Troyes, Nancy, Aix en-Provence, Toulon...), un territorio familiar del cual conoce desde la infancia sus dos idiomas, las costumbres y la topografía. Cuando se instala en la isla, corta los amarres con Francia, adonde volverá muy poco, pese a mantener hacia su país de origen fuertes vínculos culturales. Su estatuto inicial evoluciona rápidamente, en la vida cotidiana, hacia una mayor aceptación de su nueva identidad española. El hijo de emigrante desanda el camino emprendido por su padre; (re)aprende los códigos de una sociedad isleña (cerrada), que lo acepta con aquella indulgencia que Mallorca siempre tuvo con los hijos de su pequeña diáspora. Mas Palma, debido al turismo, se ha convertido en una ciudad cosmopolita donde numerosos artistas eligen instalarse. Algunos iban a formar el pequeño núcleo de amigos que se constituirán Gabriel y su esposa Michèle; pero sobre todo, una parte no anecdótica de los clientes de su estudio de fotografía tiene su origen en esta comunidad extranjera, residentes o meros viajeros, a menudo vinculados con el mundo del arte, o simplemente poseedores de una cultura visual que los lleva naturalmente, como el río que fluye, abajo del carrer Sant Jaume. Un análisis sociológico de las personas que retrató Gabriel Ramon a lo largo de treinta años merecería una extensa investigación. Pero saldría del marco de este estudio y, además, infringiría una de las reglas que se marcó el fotógrafo: respetarla intimidad de las personas que le encargaron un retrato. **Las sombras vivientes** ¿Quiénes son estos hombres, mujeres, niños que descubrimos, y a veces volvemos a encontrar en otros clichés, mayores, más viejos, más adelante en el curso de su vida? ¿Quién es Miquel, que se desvela veintitrés veces, de 1987 a 2009, durante veintitrés años de su existencia –y de la existencia del fotógrafo, más viejo él también, en el contracampo de la imagen? ¿Quiénes son Luis y Rafa, que vimos como niños en 1988, y que reencontramos adultos, veinte años más tarde? Muchos son los que pueden contestar estas preguntas: los interesados, sus allegados, muchos amigos, y los vecinos, los conocidos, en una ciudad que uno recorre según itinerarios que poco evolucionan al filo de los años,

donde los mismos rostros se cruzan a horas y en lugares inmutables... Por eso, una muestra de retratos fotográficos realizados en un mismo estudio y dentro del mismo periodo (aunque sea largo) plantea el problema de su recepción. ¿De qué manera, con qué pies de foto, en qué sitio, cuando y para qué público? Cada fotografía existe en sí, como obra singular y autónoma; pero existe también en relación a una totalidad, en este caso un conjunto de más de cuatrocientos clichés, compuesto en series organizadas alrededor de una persona o según temáticas transversales. En realidad, no es más que la punta de un iceberg formado por millares de retratos realizados –si hacemos caso omiso de algunas fotografías anteriores a la llegada a Mallorca y de algunas, muy pocas, tomadas fuera del estudio– entre 1982 y 2009, en el local del carrer Sant Jaume o cien metros más allá, en el carrer de Can Armengol, donde Gabriel Ramon durante tres años había desplazado su estudio. Teniendo en cuenta que la selección de los retratos de la exposición se hizo a partir de las tiras de contacto (varios carretes en cada sesión), con criterios a veces distintos a los que prevalecieron diez o veinte años atrás, se comprenderá que un año entero ha sido necesario para componer este conjunto muy diferente de las imágenes expuestas en su tiempo en el escaparate del estudio o en la página web del fotógrafo. Si bien algunas personas aparecen varias veces en la exposición, en posturas diferentes pero, lo que es más importante, en diferentes momentos de su vida, es toda una muchedumbre virtual de cientos de individuos la que se ha desplazado, en forma de imágenes en blanco y negro, del carrer Sant Jaume al Casal Solleric, situado en el Paseo del Borne, a apenas unos cien metros. Este pequeño ejército de fantasmas efectuó, en el otoño del 2009, el corto traslado del lugar de la toma de vista hasta el lugar de la exposición; una pequeña parte de los habitantes de Palma se dirigió hasta las paredes del antiguo palacio, pero una muchedumbre, repitámoslo, fantasmal que parece decirnos, a nosotros seres vivos quienes escrutamos sus cuerpos y sus rostros: “Soy visto, luego dejo de existir –dejo de existir al transformarme en imagen. Esto es el devenir-fantasma de los cuerpos fotografiados”. Los observamos, los examinamos, incluso tratamos de identificarlos, sin mostrar incomodidad puesto que son señuelos: “Había (y todavía hay) una diferencia fundamental entre la acción de mirar directamente al rostro de alguien y la de observarlo en una fotografía. En efecto, pocas veces tenemos la oportunidad de examinar con atención los rostros de carne y hueso (exceptuando las caras de nuestra familia o de los seres queridos), pero podemos escrutar a nuestro antojo los rostros fotografiados, con la seguridad de no ser, nosotros también, “mirados” por el sujeto”. En el caso presente, de repente nos percatamos, como en un cuento de Borges o de Bioy Casares, de que la persona, a nuestro lado, que nos está observando en nuestro examen indiscreto del rostro fotografiado, no es sino ese rostro mismo, de carne y hueso, tal vez envejecido, tal vez más fantasmal que la imagen misma. Si algo se hace evidente al mirar los retratos de Gabriel Ramon, es que las sombras que habitan sus fotografías son absolutamente vivas: durante la fracción de segundo en que las capturó en la delgada capa de plata, expresaban precisamente esta quintaesencia –la belleza de un rostro que se ilumina cuando encuentra otra cara, la gracia de un cuerpo libre en el espacio, el leve desequilibrio que nos hace sentirnos todavía con vida. **El juego del escondite** Me ve, salgo del encuadre, él inclina su cámara para verme de nuevo; falta un brazo, parte de la cabeza, la curva de un seno... ¿Entro o salgo? ¿Estoy en la imagen o fuera de ella? Sólo él lo sabe y se divierte; se ha vuelto un experto en ese pequeño juego dialéctico del campo y fuera de campo. Esto puede extrañar a quien aún se representa el retrato fotográfico como la imagen de una persona posando, perfectamente centrada e inmóvil, sin parpadear, durante un tiempo siempre excesivo para el modelo que se somete a este ritual. Gabriel Ramon eligió situarse a lo opuesto –deconstruir con elegancia la aproximación tradicional al retrato–, y sus fotografías nacen de un ballet dinámico que deja en la sombra, en lo borroso, detrás de un velo u otro cuerpo, a un modelo sorprendido por ese modo de violentar las convenciones. Al mirar las tiras de contactos, parece que el modelo, si apenas acaba de entrar en el encuadre, ya empieza a salir de él. Sólo está de paso: unos minutos de pausa/pose dinámica antes de regresar a un mundo exterior mucho más apacible y tranquilizador. Abandonamos el estudio y a este fotógrafo que ha jugado con su visor como si fuera una red de mariposa. Nos ha capturado, nos ha clavado con un alfiler, y ahora deja que nos vayamos... Pero volveremos, dentro de un año, tal vez veinte... Finalmente, dejarse retratar es un juego de niños; la cita solemne en el estudio no era otra cosa en definitiva que un juego de escondite. Las fotografías de 1982-83 enseñan cómo Gabriel Ramon se familiariza con el estudio y sus artilugios. Observemos el retrato de pie de Mar.a (1982): ahí se deja ver el dispositivo de toma de vista en estudio, con este rollo de papel de color gris extendido para neutralizar el espacio, el flash y sus pesados condensadores... y, en medio de todo, de pie, el modelo que desafía al joven fotógrafo, tan ocupado él en ajustar sus aparatos, en vez de hacerle caso a ella, ¡tan guapa! En los tiempos antiguos del trabajo con placas, todo este dispositivo se eliminaba con el reencuadre del negativo. Aquí, lo exhibe con un toque de humor, una manera de distanciarse, de no tomarse en serio. También un modo de afirmar: “Lo que me interesa son los márgenes”. Los rollos de papel no tardarán en desaparecer, sustituidos por una pared que pinta decenas de veces durante la segunda mitad de los 80, en busca de manchas abstractas muy resultonas en el positivado, cuando la

textura de la pared se hace textura argéntica. Llegará a agredir el negativo (Yolanda, 1989), en busca de efectos. Pero ese manierismo no va a durar, y el fotógrafo vuelve a la materia prima –el rostro y el cuerpo–, a los que puede acercarse más, gracias a una cámara recién adquirida, una Rollei mono-objetivo. Paradójicamente está a la vez más cerca y más lejano. Más cerca, físicamente al menos, a través del visor de su cámara; más alejado, pues su profesionalismo lo lleva a distanciarse cada día más de su sujeto, para observarlo con una mirada más neutra. “Para un fotógrafo, un modelo es, además de una persona, un conjunto de superficies, volúmenes, trazos y formas. [...] En el curso de una sesión, el modelo suele ser tratado como un mobiliario que se va a organizar dentro de un rectángulo para restituirlo en dos dimensiones. El fotógrafo lo contempla, se adapta a su presencia en el espacio, a las fluctuaciones y la dirección de la luz incidente, como lo haría con un mueble. Cabe representarse este instante como un análisis neutro de las formas y de las tonalidades como tales. Pero este instante no dura”. No dura, en efecto, porque observador y observado cobran conciencia del riesgo que corren juntos. El contrato está claro: la calidad del retrato dependerá del grado de implicación del uno y del otro, del talento del fotógrafo y de la cooperación activa del modelo. Como alpinistas en un cordada, deben permanecer unidos para alcanzar la cima. Esta confianza mutua, esta voluntad de construir juntos una serie de fotografías, Gabriel Ramon las descubrió en el temprano 1984, cuando cada miembro de la banda Peor Imposible pasó delante de su objetivo: retrato de un grupo rockero de moda, a base de retratos individuales de cada uno de sus músicos: Fernando, Gonzalo, Rosa, Baltasar, Lina, Sara, Angelines, Toni, José y Fernando se suceden delante de un mismo fondo de plástico negro de brillos muy gráficos, con gran libertad creativa de parte y otra. El fotógrafo demuestra más audacia que en sus primeros trabajos, cuando se le veía demasiado deseoso de agradar. Aquí, deja fluir su inspiración: encuadres ajustados, primeros planos desenfocados, torsiones de cuerpos y contoneos, manos a la defensiva, presencia de objetos-fetiches de moda en aquella época de movida (pendientes, rosario, abanico de un abstracto grafismo, pulsera de conchas). Y sobretodo, varios miembros del grupo posan con el torso desnudo, revelando así ese cuerpo que dialoga con el rostro, como en los mejores de sus retratos. “En los últimos veinte años del siglo XX, el cuerpo ha sido un tema relevante en fotografía –dice William E. Ewing–, [...] un ‘cuerpo’ que ostenta su carne, su rugosidad, su fragilidad”. Al fotógrafo le encanta explorar su superficie, especialmente si se encuentra erotizada por el vello. Al ver a Rosa que exhibe con orgullo el vello de sus axilas, nos acordamos de Picasso, cuando preguntaba a su amigo Braque, refiriéndose a un desnudo pictórico: “¿Se le huelen los sobacos?”. Pues, igual que en una buena pintura de desnudo, el cuerpo fotografiado no tiene nada que ver con la piel satinada de las chicas de papel couché; “ostenta su carne”: le huelen los sobacos. Pero lo que nos interesa más, en una de las fotografías de Rosa, es el arte del corte, que Gabriel Ramon empieza a practicar aquí. Para entendernos: toda fotografía aparece “como una tajada, una tajada única y singular de espacio-tiempo, literalmente cortada en vivo”. Generalmente, en las fotos de familia, la pregunta ni se plantea; el sujeto está centrado y capturado en el momento oportuno, rodeado por un espacio que le aleja del marco, evitando así seccionar un elemento importante que podía haberse quedado fuera de campo. En la obra de Gabriel Ramon, no ocurre así. El marco fotográfico, materializado en el positivado por esta franja negra e irregular que deja el negativo, casi siempre es activo. Juega con el cuerpo, al que se acerca a veces con impudicia. Como en el caso de aquella foto de Rosa: la línea inferior negra del encuadre le acaricia el pezón izquierdo levantado por el movimiento del brazo, que deja ver la axila. Unos pocos milímetros hubieran bastado para adecentarlo todo: subir un pelín la cámara, o bien bajar el brazo, y teníamos una buena foto de familia, la de una mujer joven con un bonito escote. Pero el corte irrumpió con impertinencia para acariciar el pecho, desvelar el pezón, revelar el deseo. ¡Lo esencial se halla en el marco! Pasemos a otra época, para observar a Carolina (2002), una joven morena fotografiada en contrapicado, envuelta en un amplio chal negro que le otorga un aire de murciélago, lánguidamente recostada en un sillón. De su cuerpo sólo son visibles el rostro y el pubis. El cut de la cámara ha dejado fuera de campo, en cada extremidad de una elegante diagonal, parte de los cabellos y, probablemente cruzadas, las piernas de la joven. Bonito ejemplo de minimalismo, en este fotógrafo que no para hasta vaciar el cuadro para ir a lo esencial. Las equivalencias surrealistas del sexo con el rostro son conocidas: ¡basta con releer a Georges Bataille! Son dos áreas del cuerpo tan opuestas (en la playa, el sexo es la única parte que ocultamos; para ciertas religiones, el rostro es la única parte del cuerpo que se enseña), son también dos partes que todo asemeja (presencia de labios ávidos de tragarnos; presencia de un vellón protector objeto de cuidados y fantasías; fuerte presencia de la pulsión escópica). Así es como la mirada de Carolina nos aspira –no podemos escapar, pese a nuestro deseo de mirar hacia el otro lado de la diagonal, hacia el fascinante triángulo. Se me podrá objetar que se trata aquí de una lectura masculina. Por supuesto, pero ¿acaso no es cierto que el deseo es sexuado, en su esencia misma? Para terminar, volvamos con decencia a problemas de composición: el observador atraído por el centro constatará que lo esencial de la imagen está vacío, o más bien ocultado debajo del velo negro. No se ve nada. No es para sorprender: sabíamos de antemano que el deseo se

aloja en los márgenes. Carolina, es también otra historia, que empieza en 2001, el día que la joven viene al estudio con una reproducción de la Venus del espejo de Velázquez. Quería que Gabriel Ramon la retratase en esta situación, ¡a lo que se sometió encantado! Pero, tras una imagen se puede ocultar otra, y el sencillo retrato de Carolina desnuda, sentada delante del espejo entre pose y pose, es tan interesante como la referencia explícita a Velázquez. Unos meses más tarde, el fotógrafo, liberado de toda obligación «artística», iba a realizar aquella hermosa serie sobre ella, que comentamos más arriba. No obstante, el referente pictórico no desaparece de la obra de Gabriel Ramon, aunque no interviene sino de un modo alusivo. El parecido de algunos rostros con retratos del Quattrocento italiano o de la pintura flamenca, o el pezón pellizcado como en la Escuela de Fontainebleau, son parte de las sorpresas que nos reserva una sesión fotográfica. Tal como en la obra de Marcel Proust, cuando el narrador evoca el parecido de ciertos personajes con retratos conocidos, el fotógrafo reencuentra bajo la elaborada iluminación del estudio, una pose o una fisonomía particular, reminiscencias de una visita en algún museo. La connivencia estética que puede experimentar entonces un espectador amante de la pintura, se suma al placer primero otorgado por la contemplación de unos rostros bañados de luz; nos recuerda, de paso, que el retrato fotográfico se inscribió desde sus comienzos en la tradición codificada del retrato pictórico. «Solamente lo fugitivo ...»

Es la parte del cuerpo que enseñamos y por la cual nos identifican. Todo rostro es singular; todo rostro es de una belleza frágil. Está presente en casi todas las fotografías de estudio de Gabriel Ramon; es el lugar que le cuestiona incansablemente, retrato tras retrato. “El rostro es el lugar a la vez más íntimo y más exterior al sujeto: el que traduce más directamente y de la manera más compleja la interioridad psicológica, y sobre el que pesan las presiones públicas más apremiantes”. ¿Qué busca pues el fotógrafo del carrer Sant Jaume en este lugar íntimo y exterior a la vez? ¿La esencia del ser que está delante? No. El rostro dejó ya de ser el espejo del alma, como en los primeros tiempos de la fotografía. ¿Alguna identidad social? No. Ya comentamos antes que no quiere saber quienes son, desde un punto de vista sociológico, las personas que le encargan un retrato. ¿El emblema de nuestra condición humana? Tal vez, pero en una doble dirección. En primer lugar, por su otredad. Ese Otro, que no cesa de cuestionar nuestra propia identidad, nos impone la relación; está “siempre esperando otro rostro que tira de él hacia una forma más viva de existencia”. Esta relación no es sin embargo del orden del saber, sino –según Daniel Bounoux– del deseo: “Siempre animado por una cinematografía de signos, un rostro se niega a asumir la vida restringida de las cosas; sólo existe cuando está proyectado fuera de sí, sancionado o ratificado por otros rostros. [...] Los rostros se invitan, se rechazan, se excitan, se despiertan... No se acota una cara, la interpretamos en el sentido musical del verbo, la desplegamos progresivamente –y nos ponemos a prueba desplegados por ella”.²² Los retratos masculinos permiten sentir mejor este «desplegar» de sí mismo como si de otro se tratara, esta «interpretación» de los rasgos de un ser que se parece a nosotros siendo diferente.

A Gabriel Ramon le gusta sorprender; huye de los rasgos estilísticos que permiten identificar (parodiar a veces) las obras de tal o tal fotógrafo a partir de procedimientos fácilmente reconocibles, que se convierten en una verdadera cárcel para el creador. No obstante hay en sus retratos –los de hombres en particular–, un cut singular a nivel de la frente. Tanto en los años 80 (por ejemplo Karstein, en 1988) como más recientemente (Ivar, 2000 ; Daisuke, 2003; Ismael, 2004...), cortar la parte superior del rostro no sirve para ocultar una calva sin gracia ni únicamente para insistir en la mirada; es sobre todo un desencuadre que dinamiza la imagen y nos recuerda que el corte fotográfico actúa como un cúter que secciona lo vivo. La vida se quedó en otro lugar, en la relación, en el momento compartido de la sesión, y sería vano que uno pretendiera encerrarlo en un marco.

El desdoblamiento también es una manera de prolongar la reflexión sobre la otredad. Por cierto, en una serie sobre gemelos, encontramos una fotografía de dobles genéticos (Gemelos, 1995), dos encantadores bebés que la vida apenas empieza a diferenciar. ¿Serán ellos los que volvemos a encontrar en 2001, en un retrato de niños que sólo se distinguen por una ligera variación en la implantación del pelo? ¿Y qué ocurre con los demás? Miguel y Luigi (1991), Gabriel y Nadal (1995), Dami. y Toni (2006), Aina y Luc.a (2009), ¿serán hermanos, gemelos, mellizos o solamente amigos? ¿O será un simple parecido? En su interés por los gemelos, probablemente haya un homenaje (¿consciente?) a la fotógrafa norteamericana Diane Arbus y su famoso retrato Gemelas (1967). Comparte con ella su interés por los gemelos y los sosias, y la confusión, la turbación incluso que producen en el espectador. Si bien la imagen sólo es una copia de la realidad –y como tal, el simulacro de un real único por definición–, la puesta en abismo que propone la gемеleidad no deja de acentuar nuestro vértigo frente a nuestro propio sentimiento de identidad. Puede que la admiración que desde siempre el fotógrafo mallorquín profesa

hacia Diane Arbus (¡como él una adepta a la Rolleiflex!), proceda también de una atracción por su “evidente revuelta en contra de la tonalidad beata de la fotografía de familia”.

Las familias, sin embargo, son el pan de cada día del fotógrafo de barrio (en cierta medida, Gabriel Ramon reivindica esta dimensión, a contracorriente de los efectos de moda de la sociedad del espectáculo). Ellas invaden el estudio, los niños lo tocan todo, los padres procuran permanecer estoicos; llenan su agenda, clientela ineludible al filo de los años. Vienen con expectativas a menudo tan variadas como los miembros del grupo (Familia G., 2007, cuando hasta el perro vino a posar). La familia está en ciernes, en esa pareja aparentemente sin hijos, que regresará tal vez, más tarde, con su descendencia (Pep y Aina, 1991); sólo es recuerdo para la pareja madura que supo conservar una fragilidad feliz pese al trabajo de erosión del día a día de la vida familiar (Hannelore y Ulrich, 2004) o bien resistir al desgastedel tiempo hasta el último soplo, para un último retrato (ver la espléndida serie de cuatro retratos de una pareja anciana, que sobrevive en nuestras memorias gracias a la huella fotográfica que nos han dejado). Pero más tradicionalmente, las familias son unos (pequeños) grupos, a modo de maternidades, como Xisca y N.ria (1997), una madre y su hija, uno de los retratos más hermosos de la serie, o como Ana, Pilar, Ma de Lluc, Pepe (2005), uno de los más dignos y conmovedores.

La otra dirección que toma Gabriel Ramon en el marco de sus reflexiones fotográficas sobre la condición humana conduce a los efectos del tiempo en los rostros, estos “rostros-tiempo” que devienen auténticos memento mori: “En la progresiva e ineluctable flacidez de la carne, en la insidiosa pérdida del ovalado y en los arañazos de las arrugas se lee la labor de zapa de la muerte”. No piensen que sean fotografías mórbidas, lo que se celebra aquí es la vida misma, a través de la belleza de los rostros y la gracia de los cuerpos. Sea cual sea la edad que tengan los modelos. Como todo hombre, fue cobrando consciencia paulatinamente –en su caso a lo largo de unos treinta años, desde los inicios de la edad adulta hasta el final de la madurez–, tanto más cuanto su trabajo de fotógrafo consiste principalmente en escrutar los rostros, a veces los mismos rostros con veinte años de diferencia. Así es como esta “verdad del rostro en el temblor de su fragilidad y en su propio aniquilamiento hacia un devenir-polvo” se inserta en la brecha que separa dos fotografías, como en el cine se inserta no en el interior de un plano, sino en el trabajo de montaje. Sabemos ya que la fotografía encierra en sí esta carga mortífera que Roland Barthes nombró el “esto-ha-sido”. La vida sin duda está presente en el momento de la toma de vista, en el eventual bullicio del trabajo en estudio, en el carácter efímero del encuentro. Mas, velozmente, recién terminada la sesión, este encuentro real entre el fotógrafo y su modelo se aleja de nosotros, se convierte en un suceso pretérito, cuyo recuerdo perdura en la fotografía, y que, lo sabemos, nunca más volverá a ocurrir; así, “deportando ese real hacia el pasado (‘esto ha sido’), sugiere que éste ya está muerto”.

Todo aquello rebota con el regreso del modelo a intervalos más o menos regulares. Ya hemos apuntado los veintitrés retratos de Miquel (1987-2009), serie sin terminar donde el fotógrafo y el que se convirtió en su amigo podrán seguir desafiando el tiempo solamente hasta la muerte ineludible de uno de ellos. Esbozando una leve sonrisa de circunstancia, con su melena negra de precoces entradas, el joven Miquel de 1987 mira al fotógrafo sin saber aún que es el espejo donde se va a reflejar su vida. Su cuerpo musculoso aparece desnudo en 1989, luego en 1998 y 2000 –se nota ya el relajamiento de la edad. Desfila su vida: una mujer joven, en sujetador, aparece sonriente a su lado en 1996; tres años después, una niña invade el espacio en un primer plano desenfocado, mientras que en el centro de la imagen, diminuto y muy nítido en un hermoso claroscuro, reparamos en Miquel. En dos ocasiones (1994 y 2009), se adivina el semblante del fotógrafo posando en la penumbra de un segundo plano. En 2007 y 2008, Miquel lleva la misma camisa blanca; perfectamente planchada, idéntica de un año a otro. Pero en el rostro –en este territorio labrado por el tiempo en que lentamente se convierte el rostro–, las arrugas están más marcadas. No todos los años tienen la misma carga.

Más alegre y anecdótico es el proyecto de una familia (un matrimonio y sus dos hijos) de retratarse, dos veces (vestidos en el primer cliché, desnudos en el segundo), cada diez años. La primera experiencia remonta a 1993; la segunda a 2003. Son muchas las personas en el encuadre, particularmente cuando la familia está desnuda: son carne viviente, que da una impresión de desorden. Pero si los imaginamos en 2013, 2023... ¿Todavía estarán en vida? ¿Quien de ellos desaparecerá primero? La carne se irá acercando a su devenir-polvo; inevitablemente, la anécdota se volverá patética y el espectáculo obsceno.

Pero cuando Gabriel Ramon observa un rostro de mujer, el montaje temporal se vuelve conceptualmente insoportable. El tiempo que se desliza entre cada elipsis, entre cada plano de la

película de nuestra vida, subraya más “esta fragilidad ontológica del rostro, cuya belleza está socavada por la muerte”. El hermoso rostro de Carmen (2009) se ha conservado casi idéntico al que tenía la joven en su retrato de 1994. Quince años separan sin embargo los dos rostros, dentro de un mismo encuadre. ¿Será que el tiempo no incide en nada? Sí, pues un leve pliegue de amargura en la comisura de los labios, aún magníficamente pulposos, y un velo de tristeza en la mirada, dan fe del paso de los años. Carmen sigue siendo muy guapa, y no sabremos nunca si la tristeza no venía más bien, en ese día del 2009, de la mirada de Gabriel Ramon, consciente de hacerse el cómplice de Cronos. Otros modelos han conservado en los ojos el destello de los veinte años. La hermosa serie de retratos de Cata (1991 y 2009) demuestra que el tiempo no le arrebató, dieciocho años más tarde, el orgullo de la postura y la picardía de la mirada. ¿Quién sabe si todavía se prestaría a la insolente sesión de fotografías eróticas que había aceptado en el 1991? En efecto, cuando en 2009 vuelve a posar para Gabriel Ramon, se percibe todavía el recuerdo de aquel cuerpo, que entonces desvelaba impúdicamente su belleza. En el “esto-ha-sido” fotográfico, Roland Barthes sólo veía muerte y melancolía; sería sin contar con la presencia de Eros. Cuerpos y rostros solamente se entregan en la plenitud del instante.

Carpe diem.