

¿QUÉ ES DE LA COMUNIDAD?

EL LUGAR DE LO GITANO EN LA FOTOGRAFÍA DE JOSEF KOUDELKA

WHAT ABOUT THE COMMUNITY?
THE PLACE OF THE ROMA IN THE
PHOTOGRAPHY OF JOSEF KOUDELKA

ANA GUZMAN MONSALVE

ORCID: 0009-0003-8711-1802

Universidad Adolfo Ibáñez

anaguzman.correo@gmail.com

Cómo citar:

GUZMAN, A. (2023).
¿Qué es de la comunidad?
El lugar de lo gitano en
la fotografía de Josef
Koudelka. *Revista de
Arquitectura*, 28(44), 12-33.
[https://doi.org/10.5354/
0719-5427.2023.70022](https://doi.org/10.5354/0719-5427.2023.70022)

Recibido:

2023-03-15

Aceptado:

2023-06-01

RESUMEN

A partir de los desarrollos que, desde la filosofía, hicieron Jean-Luc Nancy y Maurice Blanchot en 1983 con relación a las nociones de 'comunidad', se aborda la obra fotográfica de Josef Koudelka reunida en *Gitanos* (1975). Por medio del análisis descriptivo de una selección de imágenes, se propone que estas fotografías no solo reparan en retratos humanos, sino que, además, capturan espacios y objetos domésticos, atmósferas íntimas y dinámicas de vida, incitando a comunicar también condiciones espaciales diversas del habitar de la comunidad romaní. El artículo plantea que, volver sobre estas reflexiones desde la mirada filosófica, en conjunción con la observación analítica del trabajo artístico que se aborda, incitaría a la arquitectura a pensar 'esa' comunidad con la que intenta dialogar en términos de insuficiencia, más que como el producto de una operación determinista.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura, comunidad, comunidad gitana, Koudelka, Nancy

ABSTRACT

*Starting from the developments in philosophy made by Jean-Luc Nancy and Maurice Blanchot in 1983 regarding the notions of 'community', Josef Koudelka's photographic work in *Gypsies* (1975) is examined. Through the descriptive analysis of a selection of images, it is proposed that these photographs not only focus on human portraits but also capture spaces and domestic objects, intimate atmospheres, and dynamics of life, inciting communication and highlighting diverse spatial conditions of Romani community dwelling. The article suggests that revisiting these reflections from a philosophical perspective, in conjunction with the analytical observation of the artistic work being addressed, would urge architecture to consider 'that' community it seeks to engage with in terms of insufficiency rather than as the product of a deterministic operation.*

KEYWORDS

Architecture, community, gypsy community, Koudelka, Nancy

A. I. H., la amistad

INTRODUCCIÓN

Cuando la arquitectura se pregunta por el diálogo (¿imposible?) que mantiene con la comunidad, podría decirse que, lo que intenta es repensar esa incertidumbre que le atraviesa ya constitutivamente: ¿para quiénes erigimos los arquitectos?, ¿los espacios que proyectamos —públicos o privados— producen agrado, emoción, confort en los seres que los habitan, en la comunidad a la que se destinan?, ¿es posible el intercambio? El diálogo entre arquitectura y comunidad está marcado por una tensión tal vez no perceptible, aunque siempre acechante: ¿cómo es ‘exactamente’ ese para quién se construye?, ¿cómo determinarlo?, ¿cómo caracterizarlo?

Se indagará lo común como aquello que exige el encuentro con lo insondable, de manera que, intentar caracterizar a la comunidad a partir de determinaciones estables no sería posible por una condición no aparente, pero simple: se aspira atajar, definir, un conjunto que nunca es unitario, cerrado o quieto. La dificultad del diálogo, como aquí se aborda, radicaría en comprender que ese común(es) para el que se proyecta, no es una fijeza, tampoco una imagen quieta, no es un puñado de adjetivos invariables que se puedan ‘reconocer’ de una vez y en adelante. Se postula que la relación o la comunidad si es que algo ‘es’, ocurre de forma paradójica: no ‘siendo’ (Rodríguez, 2012). Así, el diálogo al que se aspira no sería ya un imposible, sino, más bien, aquel intercambio en que la persistencia de cierto ‘imposible de decir’ se pone de manifiesto como condición basal.

Contemporáneamente, la filosofía ha abordado la noción de comunidad proporcionando diversidad en los modos de aproximarse. Por ejemplo, Martin Heidegger y el *Mitsein*; George Bataille y la comunidad negativa; Jean-Luc Nancy y la comunidad *desobrada*; Maurice Blanchot y la comunidad inconfesable; Roberto Espósito y la tensión entre *comunitas e inmunitas*; o Giorgio Agamben y la comunidad que viene (Bacarlett, 2012). Para los fines de este ensayo, se revisarán únicamente las ideas que se suscitan en el año 1983, cuando Jean-Luc Nancy publicó un artículo que titula “La comunidad *desobrada*”, texto que da pie al libro de Maurice Blanchot,

La comunidad inconfesable. El momento interesa especialmente porque, si bien ambos coinciden en seguir a George Bataille como referencia a la pregunta que les convoca: “¿Qué es de la comunidad?” (Nancy, 2002, p. 100), lo cierto es que, a lo que Nancy propone, en cuestión de meses, Blanchot lo aborda llevándolo a un nivel distinto.

Nancy parte señalando lo que aquí ya se anticipaba: ontológicamente la comunidad no debe ser pensada en términos de realización, de obra, de unidad, puesto que esto la ubica en el campo de lo total, de lo inmanente. Por esta razón, él propone a la *desobra* —*désœuvrement* en francés— como aquella que deshace la unidad equívoca, como recurso que genera dispersión, que desvía. En consecuencia, con lo postulado por Nancy, Blanchot dirá en *La comunidad inconfesable* que la *desobra* no es suficiente para desarticular la condición inmanente del obrar, porque esta no es sino una suerte de contracara que ya está en operación al iniciar el obrar. Por esta razón él introduce ‘lo inconfesable’, que sería aquello que no puede ser dicho en relación ‘con’, porque se trata de algo anterior a esta: “La comunidad nos está dada, es decir que un ‘nosotros’ nos está dado antes de que pudiéramos articular un ‘nosotros’” (Nancy, 2002, p. 115). Así, lo inconfesable para Blanchot explicaría el operar de lo común no porque revele o no algo, sino porque es anterior.

Teniendo en cuenta estas ideas, se propone revisar el trabajo *Gitanos*, del fotógrafo Josef Koudelka, para exhibirlo como ejemplo que, desde el arte, logra célebramente retratar a una comunidad romaní sin caer en caricaturizaciones y en estereotipos con los que esta ha sido ya concebida. La secuencia fotográfica, conformada mayormente por retratos grupales, logra un rico compendio de imágenes que insisten en reparar en lo singular de cada individuo en medio de la multiplicidad de rostros y en la dispersión de espacios y de eventos domésticos e íntimos. Koudelka aplica distintas estrategias de representación, a lo que resulta necesario recalcar la gran extensión territorial que el trabajo abarcó, así como también, el largo período de tiempo que el fotógrafo se dio para realizarlo. La amplitud espacial y temporal serían decisiones que, sin entrar aún en análisis propiamente fotográfico, sugieren ya el cuidado que el artista precisó para no encasillar, totalizar, el objeto de su muestra.

MARCO TEÓRICO

‘La comunidad *desobrada*’ y ‘La comunidad inconfesable’: contexto

En 1983 la revista *Aléa* —encabezada en ese momento por Jean-Christophe Bailly— proponía como asunto, para su número venidero, la siguiente formulación: “La comunidad, el número”. El llamado que enseguida interesó a Jean-Luc Nancy dio origen al artículo “La comunidad *desobrada*”, escrito que se prolonga y que más tarde se convierte en un libro con el mismo nombre. Nancy tal vez no se

percató antaño que detonaría un complejo y productivo diálogo que nos llega vigente hasta hoy y que involucra las ideas que él tomó de George Bataille, pero también, que impulsó la intervención de Maurice Blanchot, que responde ese mismo año con el portentoso tomo *La comunidad inconfesable*.

Nancy avizoró la importancia del llamado a publicar porque este giraba en torno a la palabra ‘comunidad’, término, según él, ignorado hasta ese momento por el discurso del pensamiento y reservado, quizás, únicamente, para referirse a la “comunidad europea” (Nancy, 2002, p. 99). Por otro lado, en esos años, la comunidad no podía pensarse sin vincularla con la *Volksgemeinschaft* nazi, así como tampoco, abordarla sin tener en cuenta al comunismo, a su caída inminente. A este respecto Nancy dice:

Ahora bien, el “comunismo” indica una idea y un proyecto, mientras que la “comunidad” parece apuntar a un hecho, a un dato. El “comunismo” se declara a favor de una “comunidad” que no está dada, que él se da como objetivo... ¿Qué es por lo tanto la comunidad si el número se convierte en su único fenómeno—incluso su cosa en sí— y si ya ningún “comunismo” ni “socialismo”, ni nacional ni internacional, mantienen de ella ni la menor figura, ni siquiera la menor forma, el menor esquema identificable? (2002, pp. 100-101).

De esta manera, el filósofo francés concibió necesario revisar la noción de ‘comunidad’, pero ya no solo a partir de las experiencias suscitadas bajo regímenes totalitaristas—en términos políticos y de gobierno—, sino más bien, en medio de lo que el término comunidad significa y abarca en el campo del ser:

En el enunciado de Bally inmediatamente escuché: “¿Qué es de la comunidad?”, como una pregunta que en silencio sustituye a esta otra: “¿Cuál proyecto comunista, comunitario o comunal?”. “¿Qué es de ella?”, incluso: “¿Cuál es su ser? ¿Qué ontología da cuenta de lo que indica una palabra bien conocida—común, pero cuyo concepto quizás ha llegado a ser muy incierto?” (2002, p. 100).

La inmanencia, un problema

En “La comunidad *desobrada*” Jean-Luc Nancy plantea—expresado de manera escueta para los fines de este artículo— que, para poder pensar a la comunidad, hay que ensayar primero dejar de concebir al ser humano como inmanente a sí mismo. Esto implica también dejar de pensar al mundo como inmanente. Si el ser humano se concibe como obra de sí, en cuanto ser productor, transformador

y actuante, entonces, estamos ante un ser posicionado en-contra, en oposición franca con la naturaleza, con lo real, consigo mismo. Este modo de pensar sería lo que recae luego en la falacia o en la ilusión de que se puede mantener una existencia independiente y separada del entorno (García Sánchez, 2018).

Nancy señala que es necesario considerar la alteridad, el afuera, lo exterior como algo que no puede ser obrado, totalizado. De aquí que es posible constatar que la comunidad no sería el resultado de ninguna operación particular (García Sánchez, 2018), más bien el advenimiento inminente de su existencia. Las manos en acción, las ‘manos a la obra’ darían cuenta de una intención —hacia sí— y de un determinismo siempre proclive al totalitarismo. Pensar la comunidad obliga a considerar algo distinto de una absolutéz de la totalidad de los entes (Nancy, 2000) y, en tanto tal, un fuera de sí que abre y se dispersa “en el reparto de las singularidades en que consiste el ser como comunidad, el reparto de la finita y a la vez interminable singularización” (Oyarzún, 2001, p. 42).

El obrar, que se considera como absoluto, acusaría así el fracaso cuando omite aquello imposible de obturar; en su desplome se hace propicio pensar el *desobrar*. Este término, que no existe en español, puede ser traducido como el sin-quehacer, cierta holganza, la desocupación. Sin embargo, “La comunidad *desobrada*” no refiere a una simple lasitud de un grupo:

lo que Nancy nombra con el término hay que tomarlo de este mismo al pie de la letra: si lo que llamamos obra es, en su esencia, finalización y valorización del ser, la comunidad des-obrada es la comunidad inacabable, siempre y solo incipiente *en cuanto* comunidad, pero no por eso faltada de ser, no un hecho consumado en su trunquedad, sino un advenimiento resistente a su totalización —inminencia y no inmanencia— y, en este preciso sentido, “inoperante” (des-obrada). La comunidad des-obrada es la comunidad que no puede menos que resistirse a su constitución en obra (Oyarzún, 2001, p. 42).

Lo inconfesable, el desplazamiento de Blanchot

Más tarde, en ese mismo 1983, Maurice Blanchot publicó el libro que lleva por nombre *La comunidad inconfesable*. El trabajo consta de dos partes: “La comunidad negativa” y “La comunidad de los amantes”. En relación con la primera, resulta importante recalcar que, para Blanchot, “la ‘negatividad’ no es el reverso dialéctico de ninguna ‘positividad’” (Rodríguez, 2012, p. 264), sino, más bien, un principio de insuficiencia —tomado de Bataille (Blanchot, 2002)— que es necesario afirmar, para poder ir ‘más lejos’ (Rodríguez, 2012). En

este querer ir más allá, Blanchot desplaza a la comunidad *desobrada* dando paso a la comunidad inconfesable, ¿por qué? Es el propio Nancy, comentando tiempo después el libro de Blanchot, que dice: “Es como si Blanchot, más allá de los años pasados y de las señas intercambiadas, me dirigiera de nuevo su admonición: ‘¡atención a lo inconfesable!’” (2002, p. 110). La *desobra* que aportaría el deshacer para venir a revertir lo estanco de lo obrado, detiene solo en apariencia la permanencia. Como ya se adelantaba, Blanchot considera que este sin-quehacer no soluciona el problema porque “la *desobra* viene después de la obra, pero viene de ella” (Nancy, 2002, p. 110). Es decir, sería una especie de reverso y no de avance en el intento de afirmar lo negativo. Lo inconfesable, así, es lo que permitiría zafar el ovillo obrar-*desobrar*:

Impúdica anuncia un secreto; púdica, declara que el secreto permanecerá secreto. Lo que de este modo es callado es sabido por quién calla. Pero ese saber no está entonces en comunicar, siendo al mismo tiempo el saber de la comunicación, cuya ley debe ser no comunicarse, pues ella no es del orden de lo comunicable, sin ser no obstante inefable: pero ella abre toda habla (Nancy, 2002, p. 112).

Así, lo inconfesable no es lo que no pueda decirse o enunciarse, sino, más bien, aquello que, aunque se enuncie, permanece sin ser dicho. ‘No hay’ palabras para ello, o bien, ya han sido dicho antes. “En realidad, lo que se comparte, esa materia común de la que diversos seres singulares participan, es la exposición al fuera-de-sí. Eso ya ocurre de hecho, no es necesario obrar por ello ni es algo que pueda perderse” (García Sánchez, 2018, p. 50). Por lo tanto, para Blanchot, en lo inconfesable recae ese don de comunicar la experiencia de la comunidad, nunca dicho del todo, nunca colmado, nunca suficiente (Blanchot, 2002).

La imposibilidad de la comunidad de ser homogénea, cuya manifestación, como se viene diciendo, se da en el campo de lo negativo, se nos presenta, si se quiere, nunca siendo (sustancia). “El ser es singular y plural, a la vez, indistintamente y distintamente. Es singularmente plural y pluralmente singular” (2006, p. 44), señalará más tarde Nancy. En el libro de Blanchot tal situación es imputada con una frase de Bataille, con la que abre a modo de epígrafe y que reitera al cierre de la primera parte. Dice: “la comunidad de los que no tienen comunidad” (2002, p. 49). La cita bien puede preparar el camino para anudar, lo ya tratado, con lo que se dirá de la obra *Gitanos*, porque Josef Koudelka es un artista que logra retratar algo de lo insondable. La comunidad gitana, históricamente confinada al margen, puede pensarse como ese grupo de seres que hacen comunidad pese a ser considerados parias, raros, sin-común. Sin

embargo, la obra de Koudelka muestra lo contrario y va mucho más allá, cava profundo: muestra a seres que son también lomismo que aquellos seres que miran las fotografías. El fotógrafo captura a madres con sus hijos en brazos, padres con sus hijos, niños jugando, niños comiendo, hombres fumando, mujeres faenando o riendo. No solo Koudelka no retrata 'lo' gitano —como si tal cosa realmente se tratara de un ente— sino, más bien, él repara en eso que acaece a los seres humanos, sosteniendo la resistencia negativa que evade constituir a la comunidad en una obra. Estas fotografías, como se verá, exploran en el inconfesable, hablan guardando silencio para referirse a la existencia como aquella que esencialmente una coexistencia (Nancy, 2006).

CASO DE ESTUDIO

Gitanos de Josef Koudelka

Josef Koudelka nació en Boskovice, actual República Checa, en 1938. Aunque estudió ingeniería aeronáutica, desde 1960 se ha dedicado por completo a la fotografía (Koudelka, 2011). En 1968 retrató la invasión rusa a la ciudad de Praga y las fotos dieron la vuelta al mundo de manera completamente anónima. Más tarde, recibió La Medalla de Oro Robert Capa en 1969 (Koudelka, 2011) por este trabajo. Dos años después, en 1970, Koudelka dejó Checoslovaquia por razones políticas y su partida la hizo con una maqueta del libro *Gitanos* aún sin publicar y ya diseñada con la ayuda del artista gráfico Milan Kopriva (Koudelka, 2011). El tomo, considerado una de las obras más importantes de fotografía del siglo XX, logró editarse recién en 1975 con algunas modificaciones sobre el original, esta vez, con la ayuda del editor francés Robert Delpire (Koudelka, 2011). La versión que circula en la actualidad consta de 109 fotografías en blanco y negro que retratan la vida cotidiana de hombres, mujeres y niños, su entorno, su modo de habitar y su transcurrir en lo doméstico. Además, el libro incluye un breve texto de cierre, escrito por el sociólogo Will Guy, en el que se narra, con tono neutro, el periplo que el pueblo gitano padeciera desde que dejaron sus tierras ancestrales —alrededor del año 1000 d. C.— hasta la situación en que se encuentran, luego del Holocausto, en los años sesenta en Europa.

Según lo señalaba la historiadora de arte checa Anna Farová, al principio Josef Kouldeka se sintió atraído por la belleza y la extrañeza de las expresiones faciales del pueblo romaní, por sus gestos, decoraciones y disfraces, sin embargo, rápidamente, pasó a admirar la gran libertad de su forma de vida y, finalmente, con el pasar de los años, quedó completamente absorto 'en' ellos (2018). Con relación a esto, vale la pena tener en cuenta que, en esos años, el gitano "era 'el otro' por excelencia, el rechazado, el no aceptado, el sospechoso, el no asimilado, el supuesto mentiroso, el ladrón... [y] todo al mismo tiempo" ('Gitanos', el libro explicado por el propio

Josef Koudelka, 2017). Sin embargo, se puede decir que *Gitanos* es, por un lado, un trabajo que logra dar visibilidad a este pueblo marginado, pero también, una obra que transfigurará el devenir de Koudelka como artista.

Cuando le preguntan qué tipo de lentes usó para retratarles, él responde que usó unos grandes angulares que compró por casualidad: “Me los vendió una viuda que se estaba deshaciendo de un motón de cosas” y, luego, afirma: “esas lentes cambiaron mi forma de ver” (*Gitanos*, el libro explicado por el propio Josef Koudelka, 2017, s. p.). Koudelka achaca a la herramienta de trabajo el éxito de su trabajo *Gitanos* e incluso al vuelco que toma su fotografía. Sin embargo, sería mucho más correcto decir que la herramienta no es aquí la responsable de la obra, sino la que llega en el momento justo para otorgar la posibilidad al fotógrafo de ‘ver’ de modo distinto.

Así, Josef Koudelka propone que mirar a la comunidad gitana no sería ya un acto pasivo, un ver desde sí mismo indolentemente y desafectado del otro: un simple obrar autista. Mirar significaría aquí la búsqueda constante de un asir, de un atajar lo imposible. Ver, dice el escritor Juan José Saer, “no consiste en contemplar, inerte, el paso incansable de la apariencia sino en asir, de esa apariencia, un sentido” (Saer, 2017, p. 242). Si mirar a la comunidad implica la disposición de la búsqueda de un ‘sentido inconfesable’, como enseñaba Blanchot, tal vez, es más bien eso lo que le ocurre a Koudelka con *Gitanos*: aprende a mirar algo que no había visto, que estaba allí antes de que él llegara y que, ante su presentación, resultó necesario confesarlo, comunicarlo, ‘con otro tipo de palabras’. Como decía Blanchot: “en definitiva, para callarse, hay que hablar. Pero ¿con palabras de qué clase?” (Blanchot, 2002, p. 94).

El fotógrafo checo se aproximó a lo romaní rechazando la simplificación de una aproximación estereotipada. Fue capaz de proponer un testimonio visual de una comunidad sin que esta luzca expuesta a la uniformidad de ‘ciertos’ rasgos: no limitada a ‘un’ único estilo de vestir, posar, aparecer; a ‘un’ único modo de vida. Para acercarse, para retratarles tuvo primero que ganar su confianza y esto hizo que participara de la vida cotidiana ‘entre’ ellos, siendo uno más:

A la gente no suele gustarle estar con ellos, pero les encanta verles retratados. Es un hecho. Me permitieron entrar en sus vidas porque yo siempre me he presentado como uno de los suyos. Así pude tomar imágenes en sus reuniones más íntimas y dolorosas como un funeral, o mostrar sus rostros mientras charlaban de sus asuntos. Nunca me rechazaron (*Gitanos*, el libro explicado por el propio Josef Koudelka, 2017, s. p.) (Figura 1).

FIGURA 1
 Arriba:
 Eslovaquia, 1963.
 Abajo izquierda:
 Eslovaquia, 1967.
 Abajo derecha:
 Eslovaquia, 1963



Nota. Koudelka, 2011,
 pp. 39, 34 y 41.

Para realizar este trabajo, Koudelka recorrió Bohemia, Moravia, Eslovaquia, Rumania, Hungría, Francia y España a lo largo de más de ocho años (Koudelka, 2011). Este largo tiempo que tarda en compilar el trabajo, así como el extenso territorio que se impuso abarcar, colabora con la multiplicidad y la dispersión que conforman el cuerpo de la muestra. Las 109 imágenes que componen *Gitanos* dan la sensación de ser eso, solo una porción incesante de los cientos de fotografías que ‘han’ sido tomadas por él de manera inagotable: “no sabía por qué fotografiaba a los gitanos, pero sí que estaba construyendo algo y que tenía que abarcarlo” (Minera, 2013); “empecé a fotografiarlos y no pude parar” (*Gitanos*, el libro explicado por el propio Josef Koudelka, 2017, s. p.). Estas variables resultan coincidentes con la forma de comprender y aproximarse a la comunidad tal como Nancy y Blanchot proponían: ese encuentro perpetuo que produce lo común relacionado con un fuera de sí —los otros, lo otro— que confirma la existencia y que acaece en los seres singulares. El fotógrafo reúne con estas imágenes a romaníes de distintos lugares y de distintos momentos; la noción de comunidad en esta obra reafirma la singularidad de cada uno de ellos —cada imagen también es única— pero, a condición de manifestar la existencia de un entorno y la persistente presencia de los otros.

Llegado a este punto, se vuelve necesario acotar que el fotógrafo es también un otro. Se trata de un externo que ingresa, se acerca a estas vidas con la cámara. La comunidad retratada aquí se hace posible gracias a la exterioridad de la mirada de Koudelka que, viene a comunicar aquello fuera-de-sí. Logra intimar con lo otro en tanto que otro. El encuentro de esta doble externalidad se manifiesta a partir del deseo de ver y de querer ser-visto. La negatividad de lo externo no es transada, como decía anteriormente, en términos de negativo-positivo, sino más bien, en términos de insuficiencia que reafirma la doble negatividad. Es lo que hace posible que Koudelka capture, por ejemplo, la ocasión en que una madre y su hija yacen echadas en la tierra circundante a la casa mientras toman un descanso (Figura 2); la vez en que una mujer en estado de desolación sostiene la cabeza de un hombre que llora derrumbado sobre ella (Figura 2); el momento en que dos chicas son sorprendidas por el fotógrafo, una posa semidesnuda, mientras acuden al baño (Figura 2).

DESARROLLO Y METODOLOGÍA

En el texto que cierra *Gitanos*, Will Guy explica cómo, asediados en las tierras checas por el estigma de haber colaborado con los invasores turcos para incendiar Praga en 1541 —en donde se llevó a cabo la primera legislación contra los gitanos en Bohemia—, el pueblo romaní llega a la segunda mitad del siglo XX con mayores posibilidades de empleos regulares, pero la mayoría de ellos aún no participaba activamente del sistema educativo y seguía viviendo en condiciones

FIGURA 2
 Arriba izquierda:
 Eslovaquia, 1967.
 Arriba derecha:
 Eslovaquia, 1967.
 Abajo:
 Eslovaquia, 1969



Nota. Koudelka, 2011,
 pp. 33, 30 y 84.

de pobreza (Koudelka, 2011). En los años en que Koudelka hace las fotos, muchos seguían realizando trabajos forzados y sus viviendas aún se ubicaban en zonas marginales carentes de servicios básicos como agua y luz (Koudelka, 2011). La precariedad capturada en las imágenes es prueba de las dificultades con que este grupo lidiaba para sobrevivir, por una parte, el clima inclemente y la falta de recursos económicos, pero también, la segregación, la mala calidad de las viviendas y la estigmatización social.

Como se mencionaba, el reconocimiento del entorno supone para el ser humano no solo la confirmación de la alteridad, sino también, la exigencia de singularizar el modo de vérselas con él. Así, las imágenes de Koudelka no reparan únicamente en la singularidad de los cuerpos que posan, en los gestos, las facciones, las ropas, sino también en las actividades corrientes que realizaban: juegos, comidas, risas, llantos, matrimonios, entierros, fiestas. Si por lo general en fotografía para hacer retratos suele requerirse el uso de teleobjetivos, aquí el uso del gran angular reitera el anhelo del artista por incluir el espacio circundante. Gracias a la apertura que facilitan estos lentes, las imágenes muestran cómo esta comunidad se adapta, improvisa, crea modos de habitar. El esfuerzo, entonces, no recae ya en capturar meros rostros, cuerpos inertes, sino más bien en mostrar una atmósfera, el espacio habitado, una dinámica de vida, sus lugares. En la mayoría de las fotografías se puede constatar que los cuerpos no llegan a ocupar ni la mitad del espacio de la toma. Las habitaciones, los muebles, los patios, ciertos objetos son, también aquí, centrales. El fotógrafo opta por construir imágenes que dejan colar cierta condición material o háptica de lo cotidiano circundante, razón por la que estas fotografías resultan una fuente muy rica de información. Pero esta abundancia de datos también se condice con lo antes mencionado: una comunidad no es aquella en la que viven todos por 'igual', sino el acontecimiento común que exige una solución singular de relación con lo exterior.

A modo de metodología, el presente ensayo realiza la descripción analítica de una selección de imágenes de Gitanos, buscando combinar el análisis morfológico —aspectos técnicos y compositivos de la toma— con el análisis de contenido, para lograr una comprensión más amplia de las fotografías. Para el análisis se proponen tres grupos o condiciones relacionadas con el habitar gitano de la época. Así, se dirá primero que, en algunos casos, es posible distinguir cierta 'dislocación' entre los cuerpos retratados y los objetos que los rodean. Esta desarmonía podría deberse a que muchos de ellos vivían en casas abandonadas o sin condición de habitable, tal como lo señalaba en el texto de cierre Will Guy (Koudelka, 2011). Se trata de fotografías que dejan ver cómo algunas familias moraban en espacios no acondicionados para albergarles

y, por lo tanto, resulta perceptible la relación desacoplada entre ellos y los objetos que les rodean. En segunda instancia, se seleccionaron imágenes en las que resaltan las condiciones precarias de las viviendas, razones que implicaban un alto grado de ‘improvisación’ por parte de algunos de ellos para hacer posible el habitar. Según lo confirma Guy, en los años de posguerra, ya sea en las ciudades, asentamientos o en la carretera, los gitanos aún vivían una vida separada, en parte autosuficiente, en parte impuesta a ellos (Koudelka, 2011). Esa necesidad de distancia los obligó a asentarse en lugares aislados, sin acceso a servicios básicos o a transporte. Por último, se revisan imágenes de familias cuya vivienda o medio de transporte es la carreta. A diferencia del primer caso, estas imágenes exhibirían una relación armónica entre los habitantes y aquello que los rodea. Este equilibrio que llama la atención también resuena con el hecho de que, para ese momento, a mediados de los años cincuenta e incluso después, muchos seguían viajando por el territorio europeo con carrozas tiradas por caballos, libre de todo control y sin interés de asentarse (Koudelka, 2011).

Dislocación

En la Figura 3 (arriba) se retrata a una familia conformada por el padre, la madre y cuatro hijos. La mesa que los reúne aparece justo en la mitad izquierda de la foto. En ella, la hija mayor —con la cabeza cubierta por una manta— está haciendo los deberes escolares; sostiene un lápiz pese a que mira a Koudelka. La madre, al fondo, luce empequeñecida por el juego de sombras, lleva al hijo menor sentado sobre sus piernas y, a su otro lado, una de las hijas escribe o dibuja. El padre aparece a cuerpo completo en primer plano, posa agigantado especialmente en relación con el otro hijo que yace de pie a su lado; el padre viste con un saco y unos zapatos desgastados.

La familia gitana no ocupa ni la mitad de la imagen, el resto es el recinto y los muebles. Al fondo, dos grandes cómodas altas se distribuyen simétricas a cada lado de la habitación, entre ellas hay un espejo con marco grueso que hace juego con las cómodas. Detrás de la mesa —que tal vez también tiene la función de comedor y de escritorio, como se ve— yace una cama matrimonial robusta que ocupa la mitad de la morada. Todos los muebles, que parecen haber sido hechos como conjunto y a medida para este espacio, resaltan por su corpulencia en relación con la madre y con los niños. Se podría pensar que han sido confeccionados para una familia de gigantes y, en cambio, los que habitan aquí lucen como seres empequeñecidos —a excepción del padre—. La imagen hace posible imaginar que esta habitación no es sino una de las tantas que conforman lo que antaño fue una acomodada casona y que, al momento de la toma, la casa se encuentra dividida dando albergue a varias familias. Esta conjetura es posible cuando se constata el desacople evidente entre la escala y la confección

de los objetos y los seres que allí se retratan. La dislocación entre la familia y el lugar y los objetos que les rodean, confirmarían a este lugar en calidad de albergue improvisado y temporal.

En la fotografía ubicada al medio de la Figura 3, ocurre algo similar, pero expresado de modo distinto. En el recinto de lo que puede ser una antigua mansión —habitación alta, luminosa y espaciosa—, un hombre joven, vestido con saco, sentado y protagónico mira hacia la cámara. Tras de él, una niña de unos cinco años también posa erguida con los pies juntos que rematan en unos zapatitos blancos y manchados. Las facciones de ella son parecidas a las del joven, por lo que bien puede tratarse de su hija o de su hermana menor. Como en la fotografía anterior, en esta imagen los cuerpos parecen flotar con cierta desproporción en medio de la gran habitación. A mano izquierda, tumbado en el piso descansa un inmenso instrumento de cuerdas; se encuentra desarmado y ocupa casi la mitad del área del recinto. Luce como un bulto antaño importante, pero ahora en completo abandono. La inmensa pared de fondo figura desgastada, exhibiendo aún extintos diseños de algún papel tapiz o líneas corroídas que conforman un motivo que alguna vez fue ornamento. Hacia la parte inferior el muro se percibe sucio y descascarado. Justo encima de la niña cuelga un cuadro grande con figuras religiosas que la fotografía ha cortado. Bajo de él, y un poco más arriba de la cabeza de ella, un enigmático círculo negro: parece tratarse de un pequeño hoyo o de la cicatriz restante de algo que antes estaba inserto allí. Así, la fotografía impulsa a las preguntas: ¿qué hacen ellos aquí?, ¿viven aquí?, ¿juegan aquí? El lugar emana abandono, pero la presencia del hombre y de la niña restituye cierta vigencia del sitio, la habitación ruinoso actualiza su estado gracias a la presencia vital de los fotografiados.

La última foto de la Figura 3 está tomada justo afuera de una casona. Un niño en primer plano es captado solo desde la cintura para arriba, come mientras Kouldeka dispara la cámara. Tras él, dos escalones más arriba, otro chico de la misma edad también engulle lo que parece un sándwich. A mano izquierda, entre los dos, un hombre que viste un abrigo largo y oscuro, corbata, va con un cigarrillo en la boca, baja los escalones dirigiéndose en dirección a la calle. A estos tres personajes, se le suman tres grandes puntales de madera que la foto captura protagónicos y que, debido al corte de la toma, no se logra ver con exactitud de dónde parten y a dónde llegan. Es posible precisar que, clavados en el suelo y anclados en los muros de la mansión, sirven para sujetarla, para evitar su derrumbe. La escena que captura la cotidianidad de la mañana o de la tarde, donde los niños devoran su merienda mientras deambulan por el lugar, y un hombre sale vestido formalmente a la calle, también logra escenificar el estado de los edificios que la comunidad romaní habitaba en la época.

FIGURA 3
'Gitanos' de J. Koudelka.
Abajo: Eslovaquia, 1962 en *'Gitanos' de J. Koudelka*



Nota. Koudelka, 2011, pp. 9, 58 y 45.

El soporte que entregan estos tres puntales puede resultar en esta imagen comparables en importancia y elocuencia a la mirada franca y atenta con que los niños y el hombre se dejan retratar por Koudelka. Como mencionaba Will Guy en el posfacio de *Gitanos*, en esos años la comunidad romaní que habitaba en zonas urbanas solo podía acceder a la vivienda en sitios marginales o, como se ve en esta foto, en grandes casas o viejos edificios a punto de derrumbarse y en estado de abandono (Koudelka, 2011).

Improvisación

En la Figura 4 (arriba) un niño corre de espaldas al fotógrafo dirigiéndose hacia una casa que no tiene puerta de entrada, pero sí un nicho que sirve de tal. El niño, ubicado prácticamente en la mitad inferior de la toma, lleva colgada en su espalda una pieza blanca, tal vez de madera, que simula ser una pistola o más bien una metralleta. El juguete de manufactura doméstica destaca en la imagen gracias a su color blanco que contrasta con la ropa oscura del niño y con sus botas de hule. En el nicho de la casa sin puerta, de pie, una chica ve al niño que juega venir corriendo. La cara de ella se distingue apenas y sus pies se asoman descalzos. En frente, la fachada de la casa vecina exhibe desnudez y precariedad constructiva: madera, adobe y ladrillos a la vista; primera mano de pintura inacabada que no ha conseguido terminarse. El suelo entre las viviendas es de tierra, hay trozos de madera y de astillas por doquier, también hojas secas. Un poco más allá de donde juega el niño, el terreno se interrumpe abrupto dando paso a un talud no perceptible, pero que se intuye pronunciado, pues tras de él se perciben solo las copas de los árboles. Así, es posible pensar que la fotografía ha tenido lugar en un asentamiento romaní apartado de las urbes.

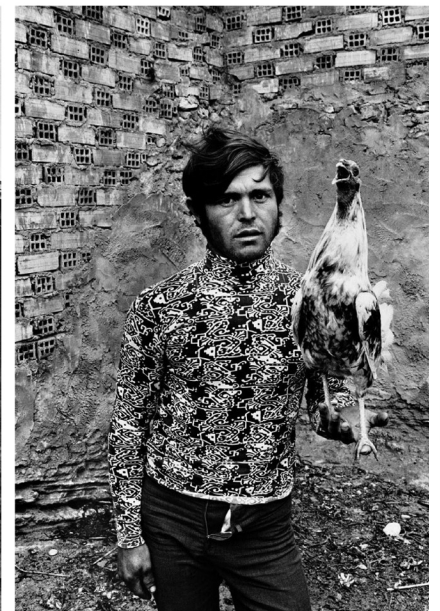
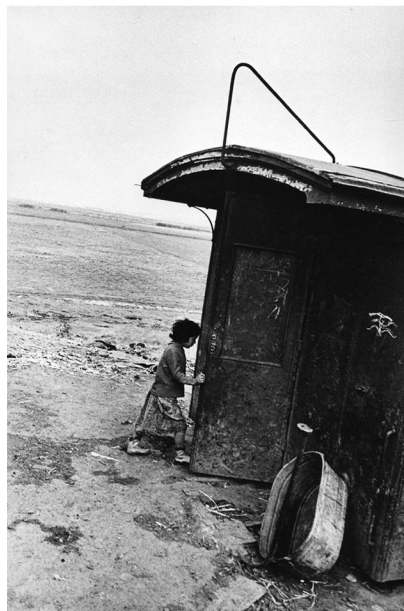
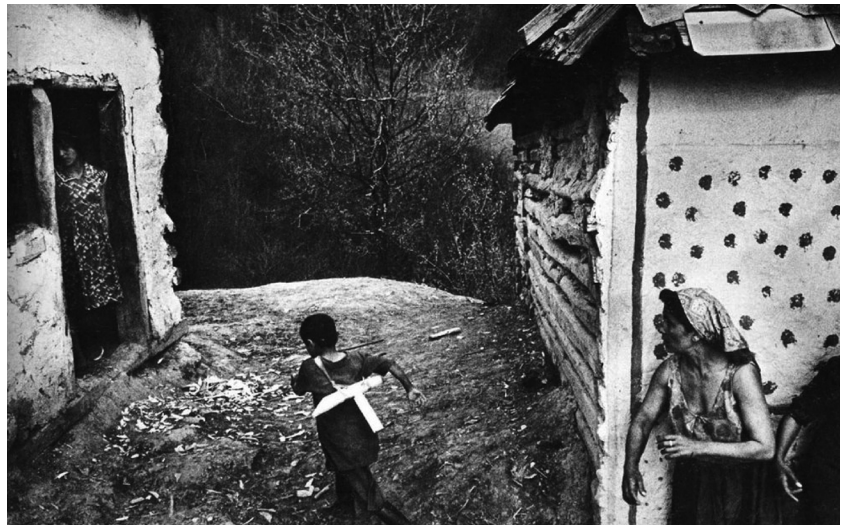
En la Figura 4 (abajo, derecha) una niña sostiene con su manita una puerta de ingreso, va con vestido y chaleco, con botines manchados. Está por entrar a un receptáculo exterior, una construcción de color negro que, probablemente, sea un baño. La línea del horizonte en esta imagen está inclinada hacia la derecha. Esta condición de la toma construye el efecto visual que hace parecer que la niña, en vez de ingresar más bien va en caída dentro del artefacto negro, de geometría extraña, de techo curvo. A lo lejos se descifra borrosa una ciudad: densidad de volúmenes blancos en orden y del mismo tamaño se vislumbran. Desde donde se encuentra la niña al lugar de la urbe, la fotografía de Koudelka captura kilómetros de campo destinados al cultivo.

En la Figura 4 (abajo, izquierda) un hombre joven retratado desde los muslos hacia arriba mira directo a la cámara mientras sostiene en sus manos un gallo. El animal, que luce enorme, mantiene una postura erguida, dando la impresión de vitalidad. El hombre lleva

una camisa ajustada de manga larga y cuello alto que resulta llamativa por los patrones geométricos de la tela y que, de alguna manera, replica o hace juego con la disposición de los ladrillos que detrás de él conforman el muro de una casa. La edificación, que ha comenzado a ser recubierta con mortero, se exhibe inconclusa, irregular. El cabello del hombre, corto pero abundante y algo desordenado, parece entremezclarse o confundirse con la textura del mortero del muro posterior. La imagen logra así construir una especie de plano único entre la pared en obras e inconclusa y el cuerpo del hombre.

Estas últimas tres fotografías expresan cuán diverso era el modo de vida de muchos de los gitanos en esa época y de la precariedad a la

FIGURA 4
 Arriba: Eslovaquia, 1966.
 Abajo izquierda: Eslovaquia, 1966.
 Abajo derecha: España, 1971



Nota. Koudelka, 2011, pp. 32, 85 y 98.

que hacían frente. La improvisación sería aquí la alternativa que les permite implementar ‘soluciones’ para afrontar la realidad de no contar con servicios básicos, con recursos constructivos limitados a la hora de erigirse una vivienda propia, los lugares apartados en que conseguían asentarse. A diferencia de la secuencia anterior, estas imágenes no transmiten una dislocación, por el contrario, emanan una comunicación con el lugar del habitar que responde, aunque austera y pobre, a lo que se necesita como indispensable: una vida ‘separada’, en parte autosuficiente, en parte impuesta por ellos.

Armonía nómada

Como lo relata Will Guy, la persecución de los gitanos en Europa implicó distintas estrategias a lo largo del siglo XX (Koudelka, 2011). Tras la Segunda Guerra Mundial —donde, al menos, doscientos cincuenta mil fueron asesinados a manos de las fuerzas nazis— había consenso en conseguir su ‘asimilación’ a la vida social. Dice Guy:

Se consideraba que los gitanos estaban pasados de moda, un anacronismo incompatible con el nuevo orden social. Como en la época de María Teresa, no se vio ningún valor positivo en la preservación de su identidad separada; debían ser eliminados lo más rápidamente posible dispersándolos, destruyendo su vida social y trayendo al contacto del “progresivo” patrón anti-gitano. Se decía que la asimilación beneficiaba a los propios gitanos (Koudelka, 2011).

Según Guy, no obstante, el exterminio nazi, las políticas de los años posteriores insistieron en la lógica de atropellar o ‘deglutir’ la diferencia, incluso declarando que era para el bien del pueblo romaní. Pero, como muchas de las fotografías de Koudelka lo reflejan, ese intento de borradura no fue del todo posible y los retratos insisten en mostrar situaciones y realidades diversas que poca cuenta dan de una genuina ‘incorporación’.

En la Figura 5 (arriba) se muestra a un hombre en el centro de la foto: sonríe mientras abraza a dos chicas que, probablemente, son sus hijas. Las muchachas llevan un pañuelo que les tapa el cabello, también sonríen y una fuma. Ambas calzan zapatos blancos que lucen manchados a causa del barro. El telón de fondo es una casa rodante que ha sido apuntalada dando señal de que lleva ya un tiempo estacionada allí. La construcción luce en perfecto estado, ha sido escrupulosamente cubierta con madera. En el medio de la fachada, una ventana se exhibe con una cuidada terminación. En contraste con las viviendas revisadas anteriormente, esta casa rodante resalta por los acabados elaborados, por el esmero del trabajo realizado y, también, por la cantidad de recursos que se le han destinado. Sin embargo, más

allá del factor económico, podría pensarse que, el hecho de que pueda ser trasladada, que sea una casa-móvil, llevada siempre con los dueños a donde ellos vayan, es suficiente propósito para avivar el deseo de erigir una vivienda con esmero.

FIGURA 5

Arriba: Eslovaquia, 1966.
Abajo: Rumania, 1968



Nota. Koudelka, 2011,
pp. 46 y 69.

Paradójicamente, aún al final de los años cincuenta, en Europa se promulgaban leyes que buscaban asentar a los gitanos nómadas (Koudelka, 2011). Estas fotografías no solo mostrarían el fracaso de esa imposición, sino que revelan el deseo de muchos de ellos de permanecer en ese modo de vida. De una manera distinta, pero en sintonía con lo que se menciona, en la Figura 5 (abajo) Koudelka capta a una madre que sonríe cómplice a su pequeño hijo. Este lleva en sus manos las riendas de los caballos de la carreta mientras le devuelve travieso la mirada. El padre, ubicado en el medio de los dos, en primer plano, ve hacia la cámara. Los tres están echados o sentados sobre mantas y cojines que conforman el interior del vehículo. No se puede confirmar si esta familia vive en esta carreta, o si este es meramente un medio de transporte para ellos. Sin embargo, la mirada entre la madre y el pequeño, y la del padre al fotógrafo, es alegre y juguetona: en armonía con un espacio que les acoge.

SALIDA

Si pensar la comunidad obliga a reflexionar sobre lo inacabado, esto no es sino reconocer que se está ante aquello que exige un aplazamiento sin fin. Tener presente su inherente incompletitud para lograr comunicar sobre ella no es tarea dada, pero, como Josef Koudelka muestra, es posible. Así, cuando la arquitectura se pregunta por ese diálogo quimérico, importaría no minimizar la dificultad de lo que se emprende. Como enseñan Nancy y Blanchot, más que reparar en lo obrado o *desobrado*, sería necesario tener en cuenta aquello que en la comunidad no cesa de ser dicho y que, aun así, sigue siendo inconfesable. Con *Gitanos*, Koudelka expresa la imposibilidad de mostrar una integración 'total' de la comunidad romaní y, desde ahí, exhibe la riqueza que surge de ese impedimento: una serie formada por fotografías que muestran las precarias y difíciles condiciones de vida en que la comunidad se encontraba en los años seguidos al Holocausto. El largo tiempo que el artista se concedió para compilar estas imágenes, la cantidad de lugares que visitó, así como también, la decisión técnica de abordar el trabajo por medio de grandes angulares y no de teleobjetivos, son decisiones que aquí se catalogan como trazas que apuntarían a concebir a la comunidad romaní más en tanto que acontecimiento que como el producto de una operación determinista.

La apertura de mira, esa que Koudelka asocia con un cambio en su 'modo de ver', incorpora en las imágenes al espacio circundante y doméstico del retratado, dando protagonismo también a lo que rodea. Es como si el fotógrafo recalcará que, el retrato de estos seres humanos no es posible sin integrar parte de su entorno, parte de su 'fuera de sí'. Así, el ensayo reparó en la relación dislocada de escala perceptible entre algunos de ellos y las casas y habitaciones que ocupaban; el desajuste constatable entre sus cuerpos y los objetos

circundantes. Por otra parte, se señaló el grado de improvisación que caracterizaba a la construcción de algunas de sus viviendas, ubicadas en los márgenes de las ciudades o pueblos. Esta alternativa de autoalienación suponía para ellos algún grado de libertad o, al menos, una reacción al sometimiento de imposiciones sociales y políticas hostigadoras de la época. Por último, se dijo que Koudelka mostraría aquí cómo la carreta seguía siendo, aún en esos años, un transporte válido y valorado, en cierto modo, un refugio. La mayoría de las fotografías que integran a este artefacto logran comunicar lo que se denominó una situación armónica, que daba cuenta del gusto que puede llegar a sentir el ser humano por el lugar que ha elegido para su habitar y transporte.

Para finalizar, solo sería necesario agregar que, proyectar para una comunidad sus calles, avenidas, plazas, parques, colegios, casas y edificios, exige a la arquitectura una motivación que rechaza 'lo mismo', lo trunco de la esencia; proyectar para otros sería abrirse a ese advenimiento resistente a la totalización. Trabajar bajo estas premisas puede resultar paralizante, incluso desconcertante, pero la obra de Josef Koudelka entrega pistas poderosas. Acaso esto muestre que, ese anhelado diálogo al que aspira la arquitectura para con la comunidad, esté dado ya no por un obrar sordo, sino más bien por un observar atento y en constante apertura: la posibilidad de encuentro con un fuera de sí que la confirma reafirmando su existencia.

REFERENCIAS

- Bacarlett, M. L. (2012). La comunidad imposible. Utopías y paradojas del ser común. *La Colmena*, (75), 39-48. <https://www.redalyc.org/pdf/4463/446344463030.pdf>
- Blanchot, M. (2002). *La comunidad inconfesable* (Trad. I. Herrera). Arena Libros.
- Fárová, A. (2018). Koudelka. Some Remarks on the Young Czechoslovakian Photographers. En J. Koudelka, & I. Sorfova (Eds.), *Koudelka Returning* (pp. 26-35). Museo de las Artes Decorativas de Praga; KANT.
- García Sánchez, N. (2018). Comunidad y comunalidad. Claves para una lectura de la narrativa documental. *Acta Poética*, 39(1), 45-65. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2018.1.814>
- 'Gitanos', el libro explicado por el propio Josef Koudelka. (19 de diciembre de 2017). Cartier Bresson no es un reloj. <https://www.cartierbressonnoesunreloj.com/gitanos-el-libro-explicado-por-el-propio-josef-koudelka/>
- Koudelka, J. (2011). *Gitanos*. Steidl.
- Minera, M. (2013). Entrevista a Josef Koudelka. *Letras Libres*.
- Nancy, J.-L. (2000). *La comunidad inoperante* (Trad. J. M. Garrido Wainer). ARCIS-Lom.
- Nancy, J.-L. (2002). La comunidad afrontada. Postfacio a la edición española de *La comunidad inconfesable* (Trad. I. Herrera Trad) (pp. 97-120). Arena Libros.
- Nancy, J.-L. (2006). *Ser singular plural* (Trad. A. Tudela Sancho). Arena Libros.
- Oyarzún, P. (2001). Rapsodia sobre la dispersión y clinamen. *Revista de Filosofía*, 57, 37-43. <https://revistafilosofia.uchile.cl/index.php/RDF/article/view/44051>
- Rodríguez, C. (2012). Jean Luc-Nancy y Maurice Blanchot: el reparto de lo inconfesable. *Escritura e Imagen*, 8(0). https://doi.org/10.5209/rev_esim.2012.v8.40531
- Saer, J. J. (2017). Carta a la vidente. En *Cuentos completos* (pp. 241-242). Seix Barral.