

UN PICTORIALISTA DESCONOCIDO

Resistir la mirada.

Ocurrió hacia 1920, quizás algo después. El lugar, alguna playa del norte de España, probablemente San Sebastián o Zarautz. La anécdota está contada –escrita– por el propio Miguel Goicoechea: *"Paseaba con mi cámara 9 x 12 bajo el brazo. Vi sentado sobre una sillita, ante un lienzo de regulares dimensiones, cubierta la cabeza con un amplio sombrero blanco y blandiendo en el aire un ligero pincel, al auténtico Joaquín Sorolla. Tenía a su izquierda a un grupo de muchachas luciendo maillots de distintos colores que alborotaban estrepitosamente con sus alegres carcajadas. El artista estaba dispuesto a pintar a este grupo cuando yo me acerqué por allí disimuladamente, describiendo pequeños círculos, deteniéndome, volviendo la cabeza hacia atrás, mirando arriba, abajo... hasta que calculé... ¡vaya, cinco metros! Giré la manecilla de la montura helicoidal hasta el número 5, abrí el diafragma, armé el obturador y, cuando ya iba a disparar mi cámara... una de las carcajeantes exclama: ¡Ah, un fotógrafo! Sorolla volvió rápidamente la cabeza hacia donde yo estaba, se echó un poco el sombrero hacia atrás y me estuvo mirando un rato, frunció el entrecejo más que nunca, y las enmarañadas barbas de patriarca a mi se me figuraron mayores que otras veces. No hice nada, el gran colorista nada dijo tampoco. Plegué el aparato, coloqué la lupa en el chasis, bajé el visor, tapé el objetivo, apreté el instrumento bajo el brazo y, andando torpemente por la arena, me volví por donde había ido."*

Hay cosas, relejendo esta pequeña historia –algo que he hecho muchas veces–, que parecen bastante claras. En primer lugar, no estamos ante un fotógrafo con el desparpajo mínimo para enfrentarse al reportaje. No pudo mantener la mirada averiguadora del pintor ni siquiera buscando el refugio en el visor de su aparato fotográfico. Cualquier practicante de la fotografía sabe que el visor de su cámara le ofrece abrigo y defensa. Muchos fotógrafos, incapaces de enfrentarse directamente a una determinada escena o situación, pueden hacerlo, sin embargo, protegidos por la cámara, que se interpone como un escudo entre lo contemplado y quien lo contempla. Miguel Goicoechea siempre fue, en el fondo y en la forma, un tímido. Quizás podía encontrarse cómodo paseando por un pueblecito de su Navarra natal y hablando con sus habitantes, pero no tenía la agresividad del reportero, ni un cierto carácter predatorio que se le supone. No resistió la mirada del pintor: *"No sé lo que pasó por mi mente en aquel momento, me figuré tal vez que Sorolla pudo pensar: ¡este maquinista audaz y pretencioso en competencia conmigo!"*.

La lectura de la anécdota sugiere también otras cuestiones. La forma de redactarla es bastante reveladora, en mi opinión, de la personalidad del fotógrafo, no sólo de su timidez. Estamos ante alguien bastante culto, que se expresa con corrección, alguien sincero que construye las frases con un notable grado de detalle y minuciosidad. De hecho, en su juventud, Miguel Goicoechea colaboraba con regularidad en algunas revistas de fotografía de alcance nacional (la anécdota que precede está entresacada de uno de los numerosos artículos que escribió alrededor de los años treinta). Una buena parte de estos artículos está impregnada, a partes iguales, de escrupulosidad en el desarrollo de las ideas y de confidencialidad en relación a lo que eran sus convicciones. Era, a la vez, preciso y franco.

La tercera idea que me sugiere el relato de este encontronazo con Joaquín Sorolla tiene, a efectos de un análisis fotográfico, mayor calado. La posición de inferioridad de la fotografía con respecto a la pintura aparece claramente dibujada. No recuerdo haber leído nunca, en ninguno de sus textos, la palabra "pictorialismo". A mi entender, Goicoechea no fue un pictorialista en el sentido estricto del término. Probablemente no lo fue porque le faltó ambición o, si se quiere, pretenciosidad, afortunadamente para él. Pero, a sabiendas o no, sí fue lo que yo he llamado alguna vez un "pictoricista", es decir, alguien para quien la pintura constituía un modelo de nivel superior, alguien que, en su fuero interno, no concedía a la fotografía el mismo rango estético que a aquella. Quizás ésa es la razón última de bastantes episodios de su biografía artística: esa posición de inferioridad de la fotografía fue una constante de su carrera. Del encontronazo con Sorolla se desprende que Goicoechea no fue, desde luego, audaz ni pretencioso.

En gran medida, su trabajo, que sigue siendo, digámoslo ya abiertamente, un trabajo muy desconocido todavía hoy en España, nos parece impregnado de frescura y de autenticidad. Reúne gran parte de las características del pictorialismo tardío en nuestro país, pero eso no impide un aire espontáneo, incluso atrevido, que hace parecer sus fotografías como propias de un período más moderno que las de sus coetáneos. La base documental que podemos encontrar en muchas de sus imágenes, cuyas características repasaremos más adelante, se aleja considerablemente de las realizaciones de otros pictorialistas españoles, "insignes" salonistas mucho más preocupados que él por el éxito y el reconocimiento. Hay un evidente desdén en Miguel Goicoechea por todas estas cuestiones. Se cruzan en algún punto la naturaleza de sus convicciones y su propia personalidad, su carrera fotográfica y los detalles de su biografía personal.

Demasiadas preguntas sin respuesta.

Por muy poco no llegué a conocerle personalmente. Cuando murió, en 1983, yo llevaba algún tiempo recabando datos para escribir una pequeña historia de la fotografía en Navarra. Sin embargo, no tuve ningún dato sobre Goicoechea hasta 1985. Muchas veces me he preguntado sobre las circunstancias estúpidas que impidieron una relación directa que, no lo ocultaré, me hubiese gustado mucho. También es cierto que, según supe posteriormente, los últimos años de su vida fue víctima de algunos trastornos –"algo en su cabeza no iba bien", me dijo un miembro de su familia–. Es muy probable que, en aquellas fechas, un conocimiento "directo" no me hubiese reportado datos significativos. He procurado siempre ser fiel a la imagen del fotógrafo que su familia me ha transmitido, no tengo ninguna duda, con

toda honestidad. Pero es obvio que haberle conocido quizás me hubiese aportado certezas que he echado en falta en numerosas ocasiones.

Tal vez es así porque uno confía demasiado en sus propios sentidos, y no tanto en las informaciones transmitidas por otros, por fieles que sean a la verdad. No soy un historiador y, hablando con rigor, no quiero serlo. Soy un fotógrafo. Además, mis bases técnicas y estéticas pertenecen a otra generación que las de Goicoechea. Cerca de sesenta años nos separan. Hubiese querido mirarle a los ojos, poder preguntarle sobre sus dudas y sus verdades, sobre sus deseos y sus frustraciones. Por muy poco, pero no pudo ser.

Soy consciente de que la figura de Miguel Goicoechea está llena de incógnitas que nadie, salvo él mismo, podría despejar. No pocas de las preguntas que puedan derivarse de estas líneas quedarán siempre sin respuesta. Son demasiadas. He confesado en más de una ocasión que son muchos los aspectos del personaje que parecen escaparse entre las manos. ¿Por qué abandonó tan temprano los procesos pigmentarios que le habían proporcionado una considerable notoriedad? O, mejor aún, ¿por qué los siguió practicando como a hurtadillas? ¿Por qué renunció al contacto con el público –algo que parece inherente a la condición de artista–, por qué durante muchas décadas sólo sus familiares tuvieron acceso a su obra? ¿Por qué dejó bruscamente de escribir y de comunicar sus inquietudes y sus conocimientos? ¿Qué pensaba realmente de la evolución de la fotografía a partir de los años cuarenta y cincuenta en España? ¿Se sintió marginado? ¿Era un elitista y prefería, nunca mejor dicho, el aislamiento de su torre de marfil?

Podríamos formular las preguntas, con cadencia similar, con la pretensión de una mayor trascendencia. ¿Dejó de creer en lo que hacía? O, si se me apura un poco más, ¿creyó alguna vez, de verdad, en la fotografía? Y si lo hizo, ¿de qué modo creyó? A mi entender, la pregunta es significativa. El mismo Ortiz Echagüe, el más ilustre de los pictorialistas –y fotógrafos– españoles de todos los tiempos, parece haber creído poco en la cualidad de la fotografía como arte, no es sólo la modestia lo que le llevó a decir, en más de una ocasión, que *"el arte era el arte y la fotografía otra cosa que no debía pretender llegar tan alto"*. Consciente o inconscientemente, ¿es la frustración, en último término, el sino de todo pictorialista? Y, dando una vuelta más a la tuerca, ¿no podrían encontrarse restos de esa misma frustración, a partir de 1839, en la raíz, más o menos oculta, de toda actividad fotográfica?

Burdeos, inicio del camino.

Miguel Goicoechea nació en Alsasua en 1894, lugar al que su familia se había desplazado por asuntos de trabajo, bastante imprecisos, y en el que, junto con sus dos hermanos, Eduardo y Natividad, dio sus primeros pasos antes de trasladarse, siendo todavía muy niño, a la capital navarra. Sus padres procedían de la zona de Estella, y residieron durante algún tiempo en Alsasua, donde nació Miguel, pero ya en la infancia del fotógrafo se domiciliaron en Pamplona, fijando su residencia en la Plaza de la Constitución.

Apenas disponemos de algún dato sobre su niñez. Sabemos que Goicoechea no llegaría a realizar estudios superiores, a pesar de que la situación económica de la familia, que ya era buena, había mejorado considerablemente a raíz de una herencia importante. Como consecuencia de esa buena situación económica, Miguel Goicoechea nunca necesitó un trabajo estable para vivir, ni tuvo un negocio que le consumiese algún tiempo, poco o mucho. A lo largo de toda su vida vivió de las rentas, sin grandes ostentaciones, eso sí, consagrado a sus grandes aficiones: la fotografía, la montaña, la caza y la lectura. Parece más que evidente que, en algún punto, coincidían todas ellas.

Los estudios básicos los realizó en el colegio Huarte de Pamplona. No fue lo que suele decirse un buen estudiante. Se le oyó manifestar en numerosas ocasiones, a lo largo de su vida, que odiaba las clases. No creía mucho en la enseñanza, le disgustaba el tipo de relación que se establece entre profesor y alumno, opinión que hacía saber con frecuencia a sus próximos. En todo caso, el modelo de enseñanza del centro pudo haber orientado decisivamente la formación de Goicoechea, especialmente por el hincapié que se hacía en el manejo del idioma francés y, en general, por la importancia que se daba a los modelos educativos del país vecino.

Alrededor de 1914, Miguel Goicoechea marchó a Burdeos, junto con su hermano mayor Eduardo. Permaneció en la ciudad francesa, alojado en la casa de unos denominados hermanos Fischer, con quienes establecieron una relación duradera, hasta 1916 ó 1917, no está muy claro, fecha esta última en la que ya se había establecido de nuevo en Pamplona. He preguntado en numerosas ocasiones qué fue lo que les llevó a Francia a él y a su hermano. Probablemente, en función de lo ya indicado, se trataba de cultivarse adquiriendo el dominio de otro idioma. Muchos de los libros de su biblioteca procedían de Francia, en especial aquellos volúmenes relacionados con la fotografía. Utilizaba con frecuencia, en el lenguaje hablado y en el escrito, expresiones en el idioma del país vecino. Ignoro si, años después, regresó a Burdeos. Sospecho que sí, pero debió ser en contadas ocasiones, derivadas de las relaciones mantenidas con los hermanos Fischer.

Sí parece, cualquiera que fuese la razón que le llevó a Burdeos, que su estancia en esa ciudad fue crucial. Allí tomó la gran decisión: en lo sucesivo, se dedicaría a la fotografía. Según contó mucho tiempo después, hay que buscar la razón de esa decisión en el impacto que le produjeron las fotografías de una exposición. Según escribió, le impresionó la belleza de unas copias pigmentarias que contempló en la ciudad francesa. Fue fiel a su decisión. Durante casi sesenta años, Miguel Goicoechea consumió una parte importante de su vida en la soledad de su cuarto oscuro y su estudio,

entregado a los procesos fotográficos, actividad que alternaba fundamentalmente con sus paseos por la ciudad y sus excursiones a la montaña.

No fue, por otra parte, un viajero. Una vez instalado en Pamplona, sus movimientos se limitaron a sus excursiones pirenaicas y alguna que otra travesía por la *corniche* cantábrica. Apenas algún viaje aislado sirvió para romper la monotonía de sus días entregado a sus aficiones. Tampoco contrajo matrimonio, no creó una familia ni se implicó en obligación alguna, de cualquier signo, que hubiese podido *distraerle* de su peripecia fotográfica. Su ritmo natural era el del caminante. Su curiosidad por otros lugares, relativa. Dada su posición, pudo haber viajado con facilidad. Prefirió, sin embargo, la familiaridad de los caminos vecinales, alrededor de su ciudad o, a lo sumo, la soledad de sus amadas crestas pirenaicas.

Hacia la maestría.

No era fácil, en 1917, adquirir una formación fotográfica en una ciudad como Pamplona. No había donde aprender. Las revistas y publicaciones específicas, que tanto le gustaban, debía obtenerlas por suscripción. Era también muy complicado hacerse con un equipo fotográfico. Goicoechea contaba, dicen que con verdadero deleite, las vicisitudes y circunstancias para adquirir tal o cual cámara, éste o aquél trípode o accesorio. En la ciudad, mientras, apenas algunos profesionales se significaban en un ámbito que, en todo caso, a él le resultaba lejano. La sensación de aislamiento tuvo que ser acusada. Por otra parte, y seguramente como una consecuencia más de sus años en Burdeos, uno tiene la impresión de que, en lo fotográfico, a Miguel Goicoechea le interesó siempre más lo que ocurría al otro lado de los Pirineos. No mantuvo muchas relaciones con otros fotógrafos, ni de su ciudad, ni de su país. Quizás se trata de una consecuencia de sus dificultades para cierto tipo de comunicación. Eso no impediría que, años más tarde, se quejase con alguna amargura de la falta de intercambio de experiencias y conocimientos con otros fotógrafos.

Un fotógrafo necesita tiempo para hacerse, más aún en una época en la que controlar y dominar los procesos fotográficos al uso requería, sobre todo, de largas experiencias de corte empírico, de innumerables ensayos de prueba y error que sólo podían contrastarse con otros desde la distancia.

En 1917, cuando, según hemos mencionado, Goicoechea regresó a Pamplona, tenía veintitrés años. Sus primeras participaciones reseñables en salones fotográficos, se producen a partir de 1925, y alcanzan su punto culminantes a finales de esa misma década. Son, más o menos, esos diez años inevitables en la carrera de un fotógrafo, de un artista. Diez años en los que trabajó con mucha intensidad en la práctica totalidad de los procesos fotográficos entonces en vigor, especialmente en los pigmentarios. Él mismo confesaría, en uno de sus artículos, que sólo tuvo dificultades con la platinotipia: *"El platino me parecía tan mecánico, tan automático, tan fotógrafo a lo "vieux genre"... Luego, además, con algunos bromuros y celoína virada al platino se conseguían efectos tan parecidos que desistí de practicarlo... ¡Error profundo! Después he visto los sorprendentes resultados conseguidos por algunos fotógrafos, entre ellos, o mejor, sobre todos ellos, por Miss Kässebier"*.

Fueron años de actividad febril, de interminables horas y días de pruebas para hacerse con el control de las sucesivas fases de cada proceso. De desesperación, a menudo. De euforia, a veces. Es un calvario que recorrió con gusto, excitado, consultando una y otra vez sus libros de técnica, sobre todo franceses, cruzando algunas cartas, hasta llegar al dominio deseado. Cuando comenzó a escribir en algunas publicaciones fotográficas, también a finales de los años veinte, se tiene la impresión de que Miguel Goicoechea sabía muy bien de qué hablaba, y no tanto porque se hubiese podido documentar al respecto cuanto por la propia experiencia. A lo largo de esa década pudo probarlo casi todo. Cada descripción técnica sobre la que escribía, solía ir acompañada de la frustración de los propios errores o de la satisfacción de sus hallazgos personales.

Sabemos que su inspiración fotográfica derivaba del pictorialismo de los primeros años del siglo XX, sobre todo del pictorialismo francés. En especial, él cita en más de una ocasión a Robert Demachy y Constant Puyo, y confiesa especialmente su rendida admiración por el primero, a quien reiteradamente llama "el maestro". Pero hay un rosario de nombres reveladores de sus querencias fotográficas, en lo estético y en lo técnico, repartido por sus escritos de aquellos años: Fresson, Höchmeier, Namias, Seignac, Pitois, Misonne... Terminando los años veinte, su pericia alcanzaba un nivel de maestría. Estamos ya, en esa época, ante un pictorialista ecléctico, deudor sobre todo del *transporte de tintas grasas*, pero solvente con otros procedimientos.

En un artículo publicado en la revista "Foto", en 1928, Goicoechea repasaba su relación con la mayor parte de lo que él denominaba procesos positivos. A todos les encontraba virtudes y posibilidades: *"Con todos los procedimientos positivos se puede hacer arte, todos, trabajados inteligentemente, pueden conducirnos a buenos resultados... todos son buenos, según para quien..."* Se separaba en esto de su admirado Demachy: *"...si esto lo leyera el maestro se indignaría, pero no hay que ser intransigente en ninguna materia, el exclusivismo nos ciega"*. Con la misma sinceridad, Goicoechea confesaba sus dificultades con algunos procesos. Decía no sentirse capaz de buenos resultados con un simple bromuro, aunque reconocía que otros sí los tenían, en especial los americanos. Goicoechea brilló mucho más cuando los procesos eran más exigentes y difíciles desde un punto de vista técnico, y puso de manifiesto, como luego veremos, sus limitaciones cuando esos procesos se reducían y se acercaban a lo que llamamos *positivo directo*.

Es interesante hacer algunas observaciones en relación a la época que estamos comentando, la de mayor actividad de Goicoechea en los procesos pigmentarios, y que llega hasta 1936, año de la Guerra Civil española. Tenemos tendencia a establecer una especie de enfrentamiento, en el mundo de la fotografía, entre dos opciones. Así, situamos el positivo directo en oposición a los llamados procesos nobles, como dos vías antagónicas para llegar al resultado final. Sospecho que no era exactamente así para Miguel Goicoechea ni para muchos otros fotógrafos de la época. Inicialmente, el positivo directo era una posibilidad más, entre otras, para llegar a la copia fotográfica. Ese abanico de posibilidades incluía numerosos procesos, buena parte de ellos pigmentarios y, como una alternativa más, las copias directas.

Goicoechea veía con claridad, ya entonces, que cada procedimiento tenía sus virtudes y sus limitaciones. Él afirmaba, desde su carácter tolerante y comprensivo, que tenía necesidad del pincel y del raspador, de la prensa y del tórculo. De hecho, no puede desprenderse de la contemplación de sus imágenes que su intervención fuese precisamente sutil. Al contrario, solía ser descarada, incluso tosca. Y quizás es en ese punto en el que se centraba más el debate, entre quienes consideraban que la intervención tenía que ser imperceptible y quienes, al contrario, como Goicoechea, admitían que lo importante era el contenido de la imagen y no tanto la naturaleza de la intervención del fotógrafo. Con todo, no se le escapaba ya, en aquellas fechas, la presencia creciente de los positivos directos, sobre todo americanos, como él ya percibía, en anuarios y revistas. El enfrentamiento entre procesos nobles y copias directas sería el último escalón, hacia la bipolaridad, de lo que para muchos fotógrafos había comenzado siendo, simplemente, poco más que una mera cuestión procedimental.

Pictorialismo tardío.

"Miguel Goicoechea, el enamorado de la instantánea, plasmador consciente y afortunado de actitudes y escenas de sorprendente dinamismo y composición, interpretadas con supremo arte en su procedimiento favorito, el transporte, expone tres obras: "Asfaltadores", "El cuento" y "La aldea", todas ellas valiosas...", así se expresaba en la revista *El Progreso Fotográfico* (número 115, Enero de 1930) el crítico Miguel Huertas. No pasó desapercibida para él –y no fue el único– la temprana querencia de Goicoechea por los temas dinámicos que precisaban de intuición y rapidez, y no tanto de reflexión y preparación. Si nos hallamos ante un caso atípico en nuestra particular historia del medio fotográfico, he aquí una de las claves.

Situémonos poco antes de 1930. Suele considerarse que, a nivel europeo, el pictorialismo –y sus procesos pigmentarios correspondientes– languidecían a partir de 1914. En algunos países, como España, merced a su tradicional desconexión con lo que ocurría en su entorno, el pictorialismo se extendió muchos años después de su momento histórico. Según se mire, y dado que Goicoechea continuaría de alguna manera con sus prácticas pictorialistas después de la Guerra Civil, aunque fuese sólo de un modo ocasional, podríamos decir que estamos ante un exponente más del que ha sido denominado *tardopictorialismo* español, remedando el término de *tardofranquismo* que, en el contexto político, *inventado* por el escritor Francisco Umbral, ha sido utilizado para aludir a la inercia anacrónica de los últimos tiempos del régimen de Franco.

Pero, al mismo tiempo, la inclinación de Miguel Goicoechea hacia lo que ya Miguel Huertas, en tan temprana fecha, llamaba la *instantánea*, pone de manifiesto que nos hallamos ante un fotógrafo del que podríamos decir que, a la vez que mantenía los procesos de impresión, ya en muchos lugares en desuso, deseaba fervientemente renovar los conceptos fotográficos hacia el dinamismo de la escena, impregnándolo con un fuerte carácter documental.

Ese carácter dinámico de la escena en muchos casos. Por una parte, en la medida que fue siendo posible, Goicoechea redujo el formato de su cámara. Fue modulando, a este respecto, su discurso técnico. En sus primeros tiempos, manifestaba que no era posible la calidad por debajo del formato 9 x 12 cms. Sin embargo, pasó poco después al formato hasta 6 x 9 cms. e incluso más allá. La divertida circunstancia, algo más tarde, de la compra a un taxista de su primera Leica, dio paso a su percepción de la agilidad operativa del paso universal, que reportaba grandes ventajas para sus pretensiones. Lo dijo, por aquel entonces, de muchas maneras. A él le interesaba la vida, el movimiento y, al contrario que a otros pictorialistas, tardíos o no, mucho menos la imagen estática y reflexiva.

"La composición no se ha hecho para mí. La admiro en trabajos ajenos, pero yo soy incapaz". Su forma de trabajar le conducía frecuentemente a composiciones atrevidas, en general hallazgos visuales sobre la marcha. Estaba lejos de la naturaleza muerta. La fotografía ha de ser más movida... en el siglo del automóvil y del aeroplano. El error está en que muchos fotógrafos han seguido paso a paso a los pintores, imitándoles precisamente en lo que más reñido está con nuestras posibilidades y envidian ellos en nuestro trabajo."

Reflexiones como la que precede, de Miguel Goicoechea, deben llevarnos a reconsiderar muchas de las cosas que, sin demasiada consistencia, damos por supuestas. Asignamos a alguien la etiqueta de *pictorialista* y, al abrigo de esa etiqueta, suponemos que ese alguien maneja conceptos fotográficos trasnochados y decadentes. Goicoechea estaba sufriendo, en sus propias carnes, toda la transformación que, finales de los años veinte, la fotografía experimentaba. Para situarnos mejor, en este orden de cosas, debemos recordar que un libro que iba a resultar tan influyente como *Die Welt ist schön (El mundo es hermoso)*, de Albert Renger-Patzsch, se publicó en 1928, precisamente uno de los años que marca el punto culminante de la actividad salonista de Miguel Goicoechea.

La llegada de la *Nueva Objetividad* significaba, desde luego, que la imitación de la pintura no era sólo temática, sino también procedimental. Miguel Goicoechea, sin embargo, no lo entendía así. Apostó por imágenes en las que se mezclaba su inclinación documental y dinámica con el acabado pictorialista. Es quizás en esa falta de identificación ideológica de los procedimientos pigmentarios, a veces simplemente técnicos, donde nace su dificultad para la evolución posterior. El acierto en algunos de sus pronósticos es tan contundente como su estrepitosa falta de tino en otros. Así, en 1929 escribía que *"la fotografía instantánea, como medio de expresión artístico, irá ganando terreno poco a poco"*. Más o menos en las mismas fechas, consignaba el brillante porvenir que aguardaba al *"positivado artístico"* de los procesos nobles. La simultaneidad en la claridad de algunas ideas y en la rotundidad de otros errores revela, en todo caso, el arraigo de sus convicciones. Las ideas de la *Nueva Objetividad* venían envueltas, no podía ser de otro modo, en una estética lejana a la de los años del período finisecular, a la que precisamente deseaban contraponerse. Otro tanto puede decirse de la *straight photography*, en Estados Unidos.

Se nos antoja que Miguel Goicoechea, sin embargo, soñaba con la cuadratura del círculo. Hoy, a estas alturas del siglo XXI, después de una revolución tecnológica como la que está atravesando el medio fotográfico, quizás es más fácil entenderle. Casi nada debería ser blanco o negro, los mestizajes tienen algo de deseables. ¿Por qué no mantener unido lo mejor de cada mundo? Los movimientos pendulares, en el terreno de la fotografía, llevan de una posición a la contraria, de la convicción profunda a la negación radical. El vaticinio de Miguel Goicoechea fue un error. O, quién sabe, con la frase que alguien hizo célebre, tal vez fue la historia la que se equivocó.

Del éxito al repliegue.

Podemos admitir que, a mediados de los años veinte, se inició la etapa pública de Miguel Goicoechea. Hasta entonces solamente había participado en uno o dos salones, es evidente que a destiempo. Es a partir de 1927 cuando, ya con un bagaje de conocimientos técnicos, se inicia realmente su andadura por diversos salones. A finales de la década había alcanzado una muy considerable maestría en el transporte de tintas grasas, su proceso preferido y en cual alcanzaría su mayor notoriedad. No obstante, aunque vivió el salonismo con intensidad, tampoco conviene exagerar.

Acudió a salones regularmente hasta los años de la Guerra Civil. Si insisto en que es conveniente relativizar esta participación, lo hago por dos razones: no se trata de una participación cuantitativamente muy importante y, por otra parte, tampoco fue demasiado afortunada. Consiguió bastantes *admisiones* en diversos certámenes, nacionales y extranjeros, pero el número de premios que obtuvo fue muy pequeño.

Pueden seguirse sus huellas en algunos salones. Sirva, como ejemplo, el Salón Internacional de Madrid, al que envió sus obras todos o casi todos los años entre 1927 y 1936. Después de la guerra, el Salón volvió a celebrarse en 1946, y allí estuvo de nuevo Miguel Goicoechea, pero fue una de las últimas ocasiones en las que concursó. A partir de ahí, los salones y concursos parecen haber perdido interés para él. En España tomó parte en el Salón Español de Fotografía, Fomento de las Artes Decorativas, donde obtuvo una medalla de oro en 1927. La relación de sus participaciones, que me fue facilitada en su momento por su sobrino-nieto Fernando Goñi Goicoechea, no es muy extensa. Acudió también todos los años al parisino Salón International d'Art Photographique, probablemente su preferido, pero no tuvo éxito en términos de premios. Su obra pudo contemplarse regularmente en otros certámenes celebrados en Barcelona, Madrid y Zaragoza, en España, y en Milán y Londres, en Europa. Una relación exhaustiva de sus participaciones está todavía pendiente, pero sospecho que no será mucho mayor de lo aquí consignado. Constituiría una sorpresa para mí que tal relación rebasara el número de cincuenta salones en ese período de aproximadamente diez años (1927-1936).

Se quejó con alguna amargura del escaso éxito de sus imágenes, aludiendo en ocasiones a los contrasentidos inherentes a todo salón y al carácter aleatorio de las decisiones de los jurados que a menudo no compartía. A tenor de lo dicho, la frustración que le produjeron este tipo de convocatorias queda de manifiesto cuando se repara en que, en una trayectoria fotográfica de seis décadas, apenas en una se involucró con alguna intensidad. *"En nuestro trabajo personal muchas veces es aquello que no nos gusta lo que más aceptación tiene en los jurados y ello nos deja perplejos, absortos e indecisos, sin saber después qué rumbo tomar"*, escribió en 1930. Son palabras que corresponden a un hombre decepcionado. También son equívocas: ¿participaba con cosas que no le gustaban? Es más fácil entender la frustración si se parte en sentido inverso: *"Muchas veces hemos logrado hacer algo que nos satisface casi por completo y, después de haber puesto en ello todo nuestro fervor y entusiasmo, al enviarlo a un certamen nos desilusionan echándolo al hoyo; en cambio, algún trabajo que hicimos sin esperanza alguna de éxito, sale a flote y navega dejándonos en duda y pensando si nos habrán tomado el pelo"*.

Presumiblemente no se refería tanto a la ausencia de premios como al hecho de que sus obras no fuesen seleccionadas. Goicoechea sabía que en ese tipo de convocatorias los premios eran una especie de lotería, pero la aceptación de las obras para su exposición en el salón propiamente dicho tenía mucho más significado. Estar o no estar en esa exposición era como pasar de todo a nada. Lo que está fuera de duda, de todos modos, es que sus críticas solían ser siempre mesuradas y no exentas de ironía, como cuando escribía que en los catálogos de los salones *"...cada vez se reproducen las fotografías mejor, habiendo algunos que están impresos de una manera insuperable y con prefacios muy atinadamente escritos; hay otros, sin embargo, a los que un silencio discreto les favorecerá mucho más"*.

En su torre.

En esos años de intensidad salonista, Goicoechea residía en el centro de la ciudad, en la entonces llamada Plaza de la Constitución (hoy Plaza del Castillo). La Guerra Civil le había sorprendido en San Sebastián. El triste episodio de nuestra historia no debió alterar mucho sus costumbres: hombre bastante introvertido y metódico, mantuvo sus hábitos en la medida en que pudo.

No mucho después de concluir la guerra, cambió su residencia a la que sería ya definitiva, en la calle Bergamín, a un edificio levantado por el arquitecto pamplonés Víctor Eúsa. Pudo acomodarse mucho mejor en una de las torres de la construcción, disponiendo de un espacioso y cómodo estudio-almacén-laboratorio. Precisamente el estudio cobraría una gran relevancia en el futuro del fotógrafo. Aunque nos prodigaba mucho en la vida social de la ciudad, tenemos constancia de su relación con una buena parte de los ilustres convecinos de aquellos años. Casi todos ellos, antes o después, desfilarían por el nuevo estudio de Goicoechea, posando ante su cámara. Continuó siendo escasa su relación con otros fotógrafos de la ciudad. Apenas sabemos de algún contacto aislado con Pedro María Irurzun, un excelente fotógrafo, habitual participante en muchos de los salones de los años cuarenta y cincuenta y dinamizador de la vida fotográfica de la ciudad con el que pudo intercambiar algunas inquietudes sobre la técnica de la fotografía en el estudio, y con Nicolás Ardanaz, notable paisajista, con el que, a pesar de compartir afición a la fotografía y al montañismo, no parece que hubiese habido mucha *química*.

Goicoechea era, en el fondo, un solitario. Al concluir su etapa de participación en salones y de colaboración con sus textos en diversas revistas, decidió apartarse de la vida pública, si es que la podemos llamar así, y permanecer al margen. Que sepamos, en toda su carrera realizó una única exposición de sus imágenes, en 1930, en el Foto Club Valencia de la capital levantina, donde expuso un total de cincuenta y cinco obras que previamente habían circulado por diversos salones internacionales. Al comentarista del periódico "La Voz de Valencia", le llamaron poderosamente la atención lo que denominaba una serie de *"...extrañas perspectivas en abierta oposición a las leyes clásicas de la estética... asuntos silentes y melancólicos, el conjunto de la exposición produce una impresión desolada y triste..."*

Se diría que, al término de la Guerra Civil, Goicoechea decidió quemar las naves. Vuelven a surgir los interrogantes. ¿Es la consecuencia de un grado de desengaño considerable, de una "pérdida de fe" en la fotografía, de una sensación de frustración que venía arrastrando desde hacía algún tiempo? ¿Pudo haber algún otro tipo de circunstancias personales? ¿Asumió, finalmente, que la época pictorialista y todos sus derivados –salones, publicaciones, procesos técnicos– habían llegado a su fin? ¿Pudo empujarle en esa dirección la presencia de otro tipo de fotografía que le dejó descolocado?

Lo más probable es que se diesen varias circunstancias a la vez. Comentarios del mismo fotógrafo nos llevarían a la conclusión de que, en los períodos de escasez de la guerra y la posguerra, faltaron muchos de los materiales necesarios para realizar los procesos pigmentarios. Alguna carta suya, interesándose por determinados materiales, apoyaría esa idea. Sin embargo, yo no lo creo así. Otros fotógrafos, en ámbitos parecidos, pudieron seguir trabajando con una relativa normalidad. Además, el transporte de tintas grasas, especialidad que Goicoechea prefería, se caracteriza, como él mismo consignó, por no precisar materiales difíciles de encontrar. *"Hay un sinnúmero de casas que se dedican a la fabricación de tintas litográficas"*, escribió, y, en cuanto al papel, añadía: *"...en el transporte no hay gelatina ni falta que hace. Un papel que elegimos entre mil: Holanda van Gelder, Ingres, Japón, China, arroz de Arches..."* Está claro que no fue la escasez de materiales la razón última de su apartamiento de los procesos nobles.

Pero todavía hay un argumento más poderoso. Con escasez o sin ella, Goicoechea siguió realizando sus procesos fotográficos durante esos años, si bien con menor intensidad. Nunca dejó de practicarlos totalmente. Incluso, décadas después, ya en los sesenta y aún más, los ejecutaba de cuando en cuando, como si algo le llevase a no perder totalmente el contacto con las técnicas que con tanto trabajo llegó a dominar.

Es cierto que hubo otros abandonos. Seguramente estamos pasando por alto que la evolución lógica llevaba hacia la fotografía directa y que, por consiguiente, el número de fotógrafos seducidos por ella era cada vez mayor. Se trata de una más entre las innumerables *reconversiones* a que las fotografías nos hemos visto impelidos históricamente. A cada uno, simplemente, le llegó en un momento dado. Si algo estaba claro al terminar los años cuarenta es que las cosas no podían ser ya como fueron. El pictorialismo, incluso el más tardío –el español–, tocaba a su fin. En todos los frentes la "fotografía directa" se imponía con claridad. Uno podía quedarse anclado en sus posiciones. Pero, ¿qué era más inteligente? ¿Agotarse en una batalla perdida, o volver los ojos, sosegadamente, hacia el "humilde" papel bromuro?

El enamorado de la instantánea.

Goicoechea, como hemos visto, era sensible a lo que entonces podríamos considerar como una *fotografía moderna*. El *amante de la instantánea* se significó capturando escenas dinámicas, algo que, aparentemente, entraría en contradicción con la naturaleza de muchas imágenes pictorialistas, más estáticas. Sin embargo, es preciso recordar que lo que entendemos como *pictorialismo tardío* es, en realidad, un fabricado híbrido, que nace del uso de técnicas pigmentarias, por un lado, y de tecnologías (cámaras) que cada vez permitían exposiciones más rápidas, por otro. En la intersección de esas dos características se desarrolló en algunos lugares un pictorialismo en evolución hacia temáticas en consonancia con los tiempos, próximo al movimiento.

El mérito de Miguel Goicoechea consiste en haberlo intuido tempranamente, y en haber apostado con decisión por una fotografía más cercana a la vida como ya se entendía ésta desde principios del siglo XX. No parece menester recordar aquí, a ese propósito, las características de algunos movimientos artísticos en el primer tercio del pasado siglo. Sí es pertinente traer a colación sus francas palabras en relación con lo que comentamos: "*La composición, con la debida distribución de figuras, perfecto equilibrio de luces y fondo apropiado para el asunto, no se ha hecho para mí*". Esa jerga de distribuciones adecuadas y equilibrios perfectos es la jerga al uso de un pictorialismo que, a sus ojos, ya estaba trasnochado. Y, en otro lugar, aún es más explícito: "*Me parece absurdo ver a un señor tras un trípode, enfocando unas patatas y un cuchillo... no olvidemos que la instantánea es un tesoro que no apreciamos lo bastante*".

Cabe preguntarse en este punto, si no estaba atisbando Goicoechea lo que de calvario iba a tener, para él, la fotografía que ya entonces comenzaba a practicar con asiduidad en el estudio. Repasando sus numerosas imágenes, encontramos reflejada su querencia hacia la instantánea. Es revelador que, en ocasiones, negativos obtenidos con la Leica, serían tratados para adecuarlos a los procesos pigmentarios, copiándolos y escalándolos sobre soportes mayores. Pero, sin restar un ápice a lo dicho, conviene hacer alguna precisión. Miguel Goicoechea fue muy desordenado con su trabajo, en lo que parece un lance más de un cierto grado de descreimiento. Como hemos señalado con anterioridad, después de 1940 siguió realizando procesos fotográficos pigmentarios, transportes y gomas bicromatadas, con cierta regularidad. En su archivo se mezclan y se entrecruzan copias fotográficas, con las numerosas variaciones propias de esos procesos, de distintas épocas.

A veces no es posible establecer una cronología. Las imágenes, en sí mismas, pueden inducirnos a errores, y es fácil atribuir fotografías de una época a otra. En otras ocasiones, no muchas, Goicoechea consignaba datos al dorso de las pruebas, incluido el de la fecha de realización de las mismas. Así, copias trabajadas en los sesenta, por ejemplo, estarían ya impregnadas de las características de una imaginería fotográfica que nada tiene que ver con la de los años treinta. Es incontestable que, incluso en el mismo nivel de elección temática, el Goicoechea de la segunda mitad del siglo está ya contaminado por una evolución fotográfica imparable hacia la instantaneidad de la imagen, algo que él había pronosticado. Lo que de *enamorado de la instantánea* hay en su obra es muy relevante en la medida en que ese enamoramiento es más temprano, y menos, claro está, a partir del punto en el que la propia historia de la fotografía, con la imposición de los formatos pequeños, cruza el umbral masivamente hacia el lapso fugaz –casi abstracto de puro fugaz– de un segundo considerado en milésimas.

La evolución patética.

Diríase que Miguel Goicoechea tenía las condiciones ideales para una evolución acorde con los tiempos. Sin embargo, a partir de los años cuarenta, no se entregó, como se podía presumir, a los encantos de la instantánea. Prefirió trabajar en su estudio, con sus solemnes cámaras de gran formato y sus focos, en la soledad de sus instalaciones.

Es cierto que estaba de vuelta. Al término de la contienda, Goicoechea tenía cuarenta y cinco años. Las ilusiones y las expectativas de 1917, cuando comenzó a practicar sus procesos fotográficos, quedaban muy lejos. Constituía una verdadera obsesión superar la dificultad para encontrar todos los días, al punto de la tarde, modelos que quisieran posar para él. Pamplona era entonces una ciudad muy pequeña, y con frecuencia se veía en la necesidad de repetir sesiones una y otra vez con las mismas personas. He afirmado anteriormente que, en mi opinión, Miguel Goicoechea no fue nunca un verdadero fotógrafo de estudio, dudo de su vocación. Sea como fuere, el todo Pamplona de aquellos años acabó posando ante su vieja Thornton Pickard. Sus preferencias estéticas le llevaban casi siempre a las suavizaciones del foco, cuestión sobre la que ya había escrito abundantemente muchos años antes.

A menudo no encontraba modelo. Entonces posaba para sí mismo. Componía una figura conmovedora, un tanto patética. En vez de un disparador de cable utilizaba un cordel, que accionaba con el pie. Más de una vez la cámara estuvo a punto de caer al suelo. Reducía, con dispositivos más o menos apropiados, el tamaño de las placas. La figura salía frecuentemente descentrada. Posaba con sombrero, con ropa de calle, las solapas vueltas, ante un fondo liso. Se tiene la impresión de que buscaba algo, en esas fotografías, que no terminaba de encontrar.

Tal vez lo que se percibe de verdad es su falta de fe en la fotografía directa. Las imágenes de estos años hacen pensar en su inadaptación. Goicoechea había confesado su necesidad de "*raspar, borrar, debilitar o reforzar localmente en las pruebas positivas y aun en el negativo para quedar satisfecho... no soy capaz de hacer nada presentable utilizando solamente para el positivado papeles al bromuro*". Los matices, las sutilezas, las calidades específicas del positivado directo le fueron ajenas. La paciencia necesaria en el estudio, también. Los retratos de esa época son numerosos, y los hay francamente interesantes, pero un gran número de ellos tiene demasiados errores. El Goicoechea de estos años está muy lejos del fotógrafo de los años treinta.

De cuando en cuando, de un modo aparentemente caprichoso, hacía una *goma bicromatada* o un *transporte de tintas*. Utilizaba en esas ocasiones, casi siempre, imágenes anteriores. Ello hace, como ya hemos dicho, que sea difícil establecer una cronología de sus copias fotográficas. Procesos de época se mezclan con otros realizados bastantes años más tarde, en los cincuenta y sesenta. Las imágenes se amontonaban desordenadas en su estudio antes de ser acomodadas en álbumes, casi a peso, sin otro criterio aparente que el de clasificar tamaños parecidos. Son estos años un período en el que da la impresión de que Goicoechea cultivó una ocupación fotográfica sin otro deseo que el de una satisfacción de carácter nostálgico, sin ninguna ambición ni trascendentalismo.

La intensidad de su aventura fotográfica queda muy atrás. Podemos recordar sus juicios y sus pronósticos, acertados o equivocados, y compararlos con este languidecimiento de su actividad. ¿Consiguieron, finalmente, los años y los desengaños desdibujar sus convicciones? Más allá de sus escritos –casi se siente uno inclinado a considerarlos como *de juventud*–, su credo hay que adivinarlo. Lo guardó con discreción, no lo compartió ni siquiera con sus más allegados. Sus dudas, estoy seguro de que las tuvo y de que jugaron un papel importante en su evolución, se fueron con él.

A vuelapluma.

Goicoechea murió en 1983. Hizo fotografías hasta unos pocos años antes de morir, cuando su salud ya no lo permitió. Pasado su momento de gloria, si lo podemos considerar así, en torno a los años treinta, fue una especie de *outsider*. Alguna vez lo he definido como un pictorialista *marginal*, término que quizás se adecua más a lo que, según mi entender, el personaje fue. Tuvo muy poca relación con otros fotógrafos, no participó en salones ni exposiciones a partir de la Guerra Civil, no publicó nada, ni siquiera mostró sus fotografías fuera del círculo familiar. Alguien como él, que se había entregado con pasión a la fotografía, que había sido un *adelantado* a su época –al menos en el período y en el espacio geográfico que le cayeron en suerte–, quién sabe como consecuencia de qué desengaño, decepción o cambio de rumbo vital, abandonó de hecho.

Practicó la fotografía, a partir de 1940, sin aparente ambición personal, en el silencio y en el aislamiento de su casa. Sólo para sus más íntimos. Hoy, creo yo, es un gran desconocido, un fotógrafo que merece más atención. Hemos escrito demasiadas veces la historia de la fotografía, tiene uno la impresión, a *vuelapluma*, tanto si el marco era internacional como local.

Asumir esa culpa, desde luego la propia la primera, debe llevarnos a una reflexión y a un estudio más rigurosos, no tanto desde la simple acumulación de datos –algo que, por supuesto, siempre será enriquecedor– como desde una reflexión serena y profunda, esto es, desde dentro y hacia dentro. Para comprender un poco mejor al fotógrafo que, torpemente, se alejó por la playa con su cámara bajo el brazo y su fotografía sin hacer, el fotógrafo que no consiguió resistir la mirada inquisitoria de Sorolla. Para que éste no sea el punto final.

Carlos Cánovas

*Texto escrito a petición de la **Hispanic Issues Online, University of Minnesota**, finalmente no publicado.*