COMMUNICATION & SOCIETY
Universidad de Navarra
Facultad de Comunicación

Reseña /

Ramón ESPARZA

Solos ante la cámara. Biopics de fotógrafos y cineasta

Luces de Gálibo, Barcelona, 2011, 208 pp.

El libro Solos ante la cámara nos presenta, a lo largo de diferentes capítulos, un análisis en el que la mirada intrusiva del fotógrafo y del cineasta es cazada por el ojo mecánico de la cámara; discutiendo sobre la naturaleza misma, no solo del cine, sino de la imagen fija, sin salirse del propio relato cinematográfico, como una espiral que gira en torno a su propio eje. De este modo, el libro nos presenta una reconciliación del discurso cinematográfico y fotográfico mediante un compendio de biopics de artistas representativos de ambas disciplinas.

En uno de los capítulos del libro, Begoña Gutiérrez San Miguel analiza la película Relámpago sobre el agua (1980) donde podemos ver como el uso que hace el filme del metalenguaje narrativo es prueba evidente de este juego acotado en el que el cine se cuestiona a sí mismo. En una de la escenas, los directores y a su vez protagonistas, Wim Wenders y Nicholas Ray, trabajan sobre un guión que es a su vez la propia película; como si fuera el juego de las muñecas rusas, muñecas que aparecen como elementos decorativos dentro de la propia escena.

Si bien nos encontramos en un contexto en el que la tradicional asumpción de la imagen como una deidad aclaratoria de un acontecimiento que tuvo lugar –como prueba del delito– está siendo cuestionada; las investigaciones que presenta el libro Solos ante la cámara estudian, a través la figura del fotógrafo y el cineasta, dicha cuestión y cómo ésta es generadora de debates acerca del género cinematográfico, la ética profesional, conflictos de identidad o memoria histórica entre otros. Resulta esclarecedora la reflexión enunciada por José Luis Brea acerca de las imágenes como objetos-lugares que no tienen una implicación cognitva más allá de la intención del hombre de depositar conocimiento en ellas. Esta explicación nos hace reflexionar sobre el contenido fotográfico, o mejor dicho, sobre el diálogo que entablamos con dicho contenido. A su vez, lo que nos seduce de las imágenes es que prometen sobrevivirnos, atrapando un supuesto mundo representado; pero el contenido de éstas está plagado de ideas abstractas que lo que hacen realmente es dejar que nos hablemos a nosotros mismos; generando, lo que Brea ha denominado, “efectos de saber”.

Pero, más allá de la refutable promesa de eternidad que plantea la imagen recogida en el negativo, existen una serie de características que se escapan de la idea de que la imagen fija no puede ser contenedor de conocimiento; pues, más allá del clic, el contenido formal de la fotografía responde a un juego desinteresado de fuerzas y formas que podrían atribuir a la propia imagen componentes cognitivos. Como nos desvela Henri Cartier-Bresson al afirmar que lo que busca en su fotografía es la aparición de la geometría perfecta de luces y de sombras. En este punto, cabría preguntarnos, seguramente sin encontrar respuesta, si es la imagen la que habla al artista o es el artista quien sabe escucharse a través de la imagen. Lo que sí que podríamos afirmar es que la imagen fija está dotada de una ambigüedad que hace que su capacidad de expresarse de manera unívoca sea puesta en entredicho. Artistas contemporáneos como Thomas Demand o Hans Peter Feldmann trabajan a partir de este problema. Así, la tradicional metáfora de la cámara expresada bajo el simple concepto del “ojo mecánico” capaz de representar la realidad, podría ser ampliada creando una nueva triada en la que el ojo es a su vez máscara y espejo. Siguiendo este planteamiento, afirmamos que una de las cualidades de la cámara es la de proteger a un ojo “cobarde” que se esconde tras una máscara-cámara; un ojo que se resguarda, no solo de lo que está en frente, sino de su propio yo; un ojo introspectivo que se mira en un espejo que a su vez es reflejo de la realidad exterior. Por lo que tanto el fotógrafo como el cineasta son componentes activos de esta ambigua representación que presenta la imagen.

En la película El ojo público (1992), analizada en el libro por el profesor Ramón Esparza, asistimos a esta idea del de ojo-máscara en una de las escenas finales de la película. El personaje de Weegee es conocedor de un delito que va a tener lugar, pero que no denuncia a la policía; en este momento, Weegee alcanza ese doble estatus propio de la ambigüedad fotográfica, el de ser testigo y encubridor. La idea del ojo-máscara también se repite en la leyenda creada por Endre y Gerda en la figura de Robert Capa. Un personaje que nunca existió, no con ese nombre y apellido, pero si en la figura de dos veinteañeros refugiados del fascismo en París que decidieron crear la leyenda con el fin de comercializar a un mejor precio las fotografías realizadas por Endre. Uno de los asuntos que se ponía de manifiesto era la capacidad de la fotografía de ser escudo, es decir, ser una máscara capaz de crear un personaje ficticio con una serie de cualidades heroicas de un índole comercial mayor.

Dentro de esta triple cualidad que contiene la fotografía de ser máscara-ojo-espejo, uno de los ejemplos en los que claramente podemos ver la idea de fotografía como ese espejo en el que el fotógrafo se contempla para a su vez contemplar, es en el capítulo dedicado a Lee Miller escrito por Laura González Flores. Si en un primer momento, la modelo se dejaba retratar delante de la cámara de manera pasiva, vemos como más adelante hay un cambio de roles para ser ella, la que activamente, ejerce la acción de fotografiar. También, en el personaje de Diane Arbus vemos esta cualidad autorreflexiva propia de la cámara cuando la fotógrafa se atreve a retratar nudistas en un acto de desnudarse a sí misma. Arbus contempla a los cuerpos desnudos al mismo tiempo que se escuda en la máscara auto-impuesta por la cámara. Y es que algo de cobarde y de heroico tiene este acto, ya que como la fotógrafa explica en sus escritos, “se identificaba con todos esos monstruos que retrataba, pero al mismo tiempo los traicionaba cuando los capturaba con su cámara”. Quizá, sencillamente, se estaba traicionando a ella misma.

Como dice Susan Sontag, “la fotografía goza de un misterio que densifica el medio ambiente”, uniendo este concepto a la idea propuesta por Brea en la que se cuestiona la capacidad de la imagen como continente de conocimiento, podemos entender esa autoridad de la que goza el cine por encima de la fotografía. Aun siendo el cine un conjunto de imágenes que se suceden de forma correlativa, esta diferencia le hace ser contenedor de un discurso intencionado que hace que la narración dada no esté a merced de cualquier interpretación subjetiva, haciendo desaparecer el talento misterioso más propio de la imagen fotográfica, ya que cuando vemos cine somos partícipes del posicionamiento ideológico a cuenta del director.

Esa cualidad misteriosa propia de la fotografía es tratada por María Luisa Ortega al estudiar la película Souvenir d ´un avenir (2001). La autora de este capítulo analiza la reflexión propuesta por este ensayo fílmico que nos plantea el misterio de cómo las fotografías pasadas nos interpelan al presente, como si se tratasen de fotografías que viniesen a descifrar un porvenir. Chris Marker, el director de esta película, se basa en los archivos reales de la fotógrafa francesa Denise Bellon, analizando como percibimos la fotografía antigua.
Como hemos explicado al comienzo de este escrito, Solos ante la cámara propone un momento de encuentro entre la fotografía y el cine a partir del cual las peculiaridades propias de la imagen fija son retratadas y analizadas dentro del discurso narrativo de la película, dotando a la fotografía de un contexto amplificado en el que ésta puede ser discutida y estudiada. Como explica Nekane Parejo en el capítulo “Los paisajes trans(formados) de Burtynsky y Baitchwall”, “fotografía y cine se funden en una narración donde la primera sirve de fuente de inspiración a la construcción cinematográfica y, por extensión, biográfica”.

José Manuel LÓPEZ-AGULLÓ
jm.lagullo@gmail.com

arriba