

Notas para un ensayo de la fotografía lograda¹

FRANCISCO BAENA

Cunde la sensación de que, quizá, a fuerza de insistir en la naturaleza de ese especial registro de lo real que es lo fotográfico, estamos, sin quererlo, facilitando la cristalización de un prejuicio, a saber, el de que dicho registro, por su cercanía al fondo, estuviera condenado a reflejar el Horror. En otro lugar nos hemos ocupado de las raíces teóricas de ese desplazamiento ideológico², pero lo cierto es que los usos espectaculares dominantes de la huella de la luz, así como el tratamiento que de ella suelen hacer en tanto materia narrativa los relatos contemporáneos no ayudan a tomar distancia del prejuicio. Sin embargo tampoco faltan los ejemplos a contrario, y qué mejor contexto que un número de *Trama y Fondo* dedicado al Bien para señalar dos de ellos.

0. Alicia en las ciudades

Para mejor percibir su novedad empezaremos recordando el fondo ideológico sobre el que se perfilan, que en definitiva es el de la verdad académica posmoderna. Pero en vez de recurrir a los filósofos, citaremos aquí una reflexión que acierta a enunciar con precisión el enfrentamiento de que se trata. En “El estado de las cosas”³, Wim Wenders escribía:

existe para mí una oposición entre cuadros o imágenes e historias [...], las imágenes me han interesado cada vez más, y el hecho de que empiecen a contar historias en cuanto se las pone juntas, es para mí hasta ahora un verdadero problema [...]. Las imágenes no tienen para mí la tendencia automática de acomodarse en una historia, y cuando deben funcionar como las palabras y las frases, tienen que ser violentadas, esto es, manipuladas. En suma, mi tesis es que para mí, como cineasta, contar significa siempre vencer y constreñir a las imágenes [...]. Hasta ahora todo parece hablar en contra de las historias o narraciones, como si fueran el enemigo. Naturalmente, también tienen algo muy incitante en sí mismas y poseen una gran fuerza y significación para la gente. Dan a ésta algo que desea enormemente, más allá de la simple diversión y

1 El contenido de este artículo proviene en su totalidad del *Primer Seminario de Análisis Fílmico* de la Universidad de Granada (“Arriesgar la mirada [ó el deseo del fotógrafo]”), conducido por el autor a instancias del Centro de Formación Continua de la Universidad de Granada entre el 12 de enero y el 11 de mayo de 1999, y en parte fue publicado, dentro del denominado *Project Lounge*, en la página web www.centroguerrero.org.

2 Cfr. “Ecos de un silencio”, en *Trama y Fondo* n° 5 [diciembre de 1998], pp. 93-107. Por otro lado, hemos empezado a tratar el tema desde otra perspectiva en “Para una genealogía de los monstruos”, ponencia presentada el 30 de mayo de 2002 en el *I Congreso de Análisis Textual “El horror y la psicosis en los textos de la contemporaneidad”*, tenido en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid.

3 En *Medios Revueltos*, n° 1, Madrid, 1988.

curiosidad: le dan el sentimiento de que hay un sentido, de que detrás de la inverosímil maraña de fenómenos se esconden un orden último y una concatenación. Las personas desean este orden más que cualquier otra cosa [...]. Personalmente [...] pienso que las situaciones aisladas no se ligan unas con otras, y las experiencias existen en mi vida únicamente como situaciones. Nunca me sucede una historia; lo lamento y es tal vez una carencia, pero a lo largo de mi vida no he experimentado una sola historia.

Tales ideas ya habían sido encarnadas paradigmáticamente por un personaje de Wim Wenders, una especie de alter ego suyo: Winter, el protagonista de *Alicia en las ciudades*.

Se trata de un escritor contratado por una editorial alemana para narrar los espacios de América, pero que en vez de narrarlos lo que hace es registrarlos con su polaroid. Lo que obtiene entonces son huellas de espacios generalmente vacíos que le provocan cierta frustración, ya que las fotos no le dan exactamente lo que mira. Y es que Winter parte de un error de concepto, pues le mueve una apuesta narcisista. Como se verá más adelante, ese es su problema: está tan pendiente de sí, ha perdido la vista y el oído hasta tal punto, que está tratando de mirarse a sí mismo en los espacios, y el registro de la huella nada tiene que ver con eso.



F1



F2



F3



F4



F5



F6



F7

En todo caso fracasa a la hora de escribir una historia. Y de vuelta a las oficinas de la editorial trata de excusarse: *“La historia trata de cosas que se pueden ver, de imágenes y de signos [...] tenía que escribir sobre el paisaje americano. Cuando se viaja por América le sucede a uno algo por las imágenes que ve. Y la causa de tantas fotos es parte de la historia. No se lo puedo explicar”*.

En este punto el destinatario del relato, su cliente, le interrumpe: *“Llévese sus postales y dedíquese a escribir”*. Así nos hace ver Wim Wenders

la historia como una imposición violenta y exterior. Ante la que al escritor frustrado aún le cabe el recurso del desafío, que es lo que supone el hecho de fotografiar abruptamente al jefe antes de irse, registrar subversivamente esa instancia del poder.



F8



F9



F10



F11

Más tarde, intenta explicar su experiencia a una amiga:

—Me atasqué del todo, ha sido un viaje espantoso. Nada cambia, todo parece igual [...] Me he vuelto desconocido para mí mismo [...] esa radio agresiva [...] esa inhumana televisión. He perdido la vista y el oído.

—Eso lo perdiste hace mucho. Para eso no hace falta viajar por América. Se pierde cuando uno ya no se siente a sí mismo. Y eso te pasó hace mucho. Por eso necesitas tener pruebas de que existes realmente. Andas con tus historias y tus vivencias como si fueran únicas, como si sólo tú experimentarlas cosas. Por eso estás continuamente haciendo fotos. Así tienes en la mano una prueba más de que has sido tú el que ha visto algo. Y por eso estás aquí: para que te escuche alguien, a ti y a tus historias que en realidad te cuentas sólo a ti mismo.

—Es cierto. Lo de fotografiar tiene algo que ver con demostrar. Mientras espero que se revele la película me invade una inquietud extraña. No puedo esperar a comparar la foto con la realidad. Pero ni esta comparación amortigua mi intranquilidad. La realidad supera a estas fotos estáticas... [mientras habla de la foto y la realidad, empieza a desnudarse, o sea, a acomodarse en el interior]

—No puedes quedarte aquí.

—... Por eso fotografío cada vez más como un poseso...

—De verdad que has perdido la vista y el oído.



F12

Vemos pues a un personaje absolutamente ensimismado que, al renunciar a las palabras por los supuestos espacios (en realidad por sí mismo), rompe el entorno social. José Luis Pardo, en *Sobre los espacios*⁴, ha ahondado en la dialéctica formulada por Wim Wenders:

En realidad, todas las dificultades que nos impiden “experimentar” las imágenes a partir de las cuales comienzan las historias, los espacios entre los cuales transcurre el tiempo o las percepciones con las cuales se organiza el sentido que hace inteligible la experiencia y soportable la existencia, proceden del hecho de que nuestra representación se encuentra “encerrada” en una subjetividad: esa subjetividad está hecha de imágenes, espacios y percep-

⁴ *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar.* Ed. Serbal, Barcelona 1991.

ciones distintas y singulares, pero está hecha por el tiempo y el sentido (los hábitos); entonces, para poder “percibir” (el sin-sentido de) las percepciones, (la extemporaneidad de) los espacios o (la pre-historicidad de) las imágenes haría falta que pudiéramos desprendernos de nuestros hábitos, lo que significaría desprendernos de nosotros mismos, disolver la subjetividad de la experiencia. [...] Esto equivale, como se ha hecho notar tantas veces, a una teoría de la subjetividad “pasiva” o receptiva, en un doble sentido; primero, porque los espacios se imprimen (son *impressions*) en nosotros, esto es, son nuestras pasiones; segundo, porque esa impresión causa efectos al ser “retenida” (condición sin la cual [...] no habría tiempo alguno). El sujeto es receptivo porque es recipiente, porque en lugar de dejar pasar o escapar las impresiones las retiene; esa retención, decíamos, que está implicada en los hábitos, produce el tiempo, y por eso Kant determina el tiempo como la forma de la interioridad (el interior del recipiente), de la presencia-a-sí del sujeto mismo. El espacio es, por el contrario, la forma de la exterioridad. Si el ámbito del sentido puede ser llamado todo él, en su acepción más amplia, “lenguaje”, el tejido de la exterioridad se aparece en cambio como aquello que “no habla”, el cuerpo denso y opaco de las cosas “de las que” se habla [...]. Así, la dualidad irreductible de las imágenes y las historias, de las impresiones y las asociaciones, de las cosas y las palabras, del espacio y del tiempo, de lo sentido y el Sentido, se traduce en la incompatibilidad de la Vista y el Lenguaje.

Ya vemos el corolario de todo esto: la irreconciliabilidad que señorea en este discurso entre el registro semiótico y lo real, su hiancia insalvable, su dia-bólica escisión (que da por fatal la absoluta extrañeza de las “palabras” y las cosas: aquéllas ni siquiera rozan éstas, no pueden superar su condición de meros signos, señuelos mentirosos, embaucadores semblantes).

Vemos, por ejemplo, la inevitabilidad del abismo, en la página 50 de *Sobre los espacios*:

Mientras el lenguaje se considera únicamente como el ámbito de un discurso que habla acerca de las cosas, creador de universos simbólicos y de órdenes de significación, queda como separado de lo real, desconectado de su efectividad: el sentido de una palabra se contiene en otra palabra, o se explicita por el contexto de la frase en la que la palabra se inserta; pero, a su vez, el sentido de la frase sólo se encuentra en otra frase, y el discurso se convierte en un texto interminable de regresión indefinida incapaz de tocar las cosas, que permanecen mudas y amorfas como su exterioridad resistente y opaca, aquello a lo que todo discurso se refiere pero que, por su propia naturaleza, es lo que no se puede decir, eso que sólo puede ser visto, sentido, dibujado o pintado, hecho o experimentado, pero jamás dicho: orden de los Espacios en el que la palabra no tiene nada que decir, nada que traducir, en el que su potencia se desvanece ante la exuberancia de unas formas que no se avienen a los esquemas categoriales del significante o a las pautas de individuación de la gramática.

A esto tenemos que decir que se dan distintos grados de distancia entre las palabras y las cosas. Hay una película que lo trata admirablemente, y también nos hemos ocupado de ella: *El Hombre Elefante*, de D. Lynch⁵. Por no extendernos mucho: Bytes lo llama Hombre Elefante en la feria, el doctor Treeves lo presenta como enfermo en la Universidad, el mismo doctor Treeves, al acogerlo, lo llama John Merrick, y la señora Kendall lo llama Romeo. En esta serie, cada uno de los nombres se aproxima más a lo que todos ellos designan con desigual fortuna.

5 Cfr. Francisco BAENA y Francisco PIMENTEL: "Eccehomo (Huellas de *El Hombre Elefante*)", en *Trama y Fondo* n° 3 (noviembre de 1997), pp. 7-25.

1. *Smoke*

Pero demos en este punto paso a otro personaje: el Auggie de *Smoke* (Wayne Wang, 1990).

Este hombre representa la mirada limpia, primaria, natural, que lo capta todo. La mirada que había perdido por ejemplo el cineasta europeo y que buscaba afanosa pero vanamente en tres antiguos rollos de película sin revelar (en *La mirada de Ulises*, de T. Angelopoulos). La mirada fecunda a los espacios y la capacidad, el logro de su correcta fijación, que es lo que no podía hacer el escritor europeo (en la mencionada *Alicia en las ciudades*). Este hombre, por eso, apunta un nuevo recorrido para lo fotográfico. Pues este hombre cumple, sale victorioso de aquello en lo que los artistas europeos fracasaban. Y la diferencia se constata en muy primer lugar en el hecho de que en vez de estar perdido, descentrado, a la deriva, buscando en una huida imposible de sí mismo, como ellos, se debe a su centro, al que le profesa una fidelidad admirable; está anclado, consagrado a él, y por tanto sabiendo íntimamente de sí. Al fin y al cabo, se trata de su esquina, que es tan buena como cualquier otro espacio de la tierra para mantenerse firme, erguido, digno, escuchando y viendo, sintiendo, percibiendo su lugar en el mundo⁶.

Y por cierto que este hombre, como sabe todo el que ha visto la película, es un excelente narrador. De modo que en absoluto pueden contraponerse, si seguimos su ejemplo, las imágenes y las historias, los espacios y el tiempo, la vista y el lenguaje. Auggie se revela a la vez como un maestro en ambas artes, sin manifestar por ello división ni drama alguno, como, de otra manera muy distinta, ha hecho, entre nosotros, José Luis Guerin.

La historia, entonces, no es ninguna impostura, sino que fluye tan natural como los espacios. Auggie es, pues, el emblema de la que podíamos llamar, evocando a Peter Handke, la vía de la fotografía lograda.



Auggie

6 Este hombre, por tanto, realiza la tarea que reclamaba André Bazin según citaba Eva PARRONDO en "André Bazin: ¿un teórico del horror?" (en *Trama y Fondo* n° 14, pp. 44-45), o sea, saca la cámara a la calle para observar el mundo exterior en toda su actualidad. Lo hace, de hecho, con una constancia que sólo permite la ficción dentro de la cual lo hace. Ahora bien, lo que nos va a revelar no es propiamente "el mundo como espacio dramático, como espacio cruel, como espacio de incertidumbre, que es conmovedor sólo a posteriori". O en todo caso no sólo eso.

Asistamos a la escena en la que revela su poética.

El escritor baja corriendo a la tienda, pero se encuentra con que ésta acaba de ser cerrada. El dependiente (Auggie), sin embargo, le atiende, haciéndole el favor al escritor de venderle la cajetilla de tabaco cuando había cerrado ya. Y no sólo sin asomo de malhumor, sino tarareando (actitud que contrasta por ejemplo con la del cineasta europeo urgiendo el revelado de la película que buscaba, y aún más con la del escritor europeo cumpliendo de mala gana el encargo de acompañar a Alicia).



F13



F14

Entran, pues, a la tienda, y el escritor repara en algo:

- Alguien se ha olvidado aquí una cámara.
- Sí... yo.
- ¿Es tuya?
- Es mía, sí... Tengo este cacharro desde hace mucho tiempo.
- No sabía que hicieras fotos.
- Se podría decir que es un hobby. Sólo le dedico cinco minutos al día. Pero todos los días. Llueva, nieve o granice... igual que el cartero.
- Oye, tú no eres un tipo que se limite a cobrar detrás del mostrador.
- Eso es lo que la gente ve. Pero... no es necesariamente lo que soy.

Se inicia pues la secuencia aludiendo a la dialéctica del ver y el ser, de la apariencia y la verdad. Es la dialéctica que van a desarrollar los planos siguientes. En efecto, tras esta pequeña introducción desarrollada en torno al mostrador, vemos en primer plano las fotos que hace Auggie, debidamente ordenadas en las páginas de una serie de álbumes. Y llama la atención la composición del plano que muestra dichas páginas, pues las fotos en la pantalla dibujan una cruz. Una cruz negra que produce la división del espacio en cuatro partes, y que está subrayada con la insistencia de las palabras de Auggie: 4000 fotos, 4000 días.



F15



F16



F17



F18

- Todas son iguales.
- Exacto. Más de 4000 fotos del mismo sitio. [...] 4000 días seguidos con toda clase de tiempo. Por eso nunca me voy de vacaciones. Debo estar ahí siempre. A la misma hora. Cada mañana en el mismo sitio a la misma hora.

Cuando uno vio la película por primera vez pensó que los álbumes tenían páginas para cuatro fotos, pero no. Como el propio filme nos muestra a continuación son para seis. De modo que interesaba esa composición: cuatro fotos cada vez, una cruz de gran importancia. Podemos decir, o no, que esa cruz negra dibujada por las fotos anticipa, anuncia, el encuentro que va a tener lugar. En todo caso, tenemos que señalar su comparecencia.

Por lo demás, ved la foto, ved la esquina. El edificio ocupando la mitad o el tercio superior del cuadro, según los días, y debajo una nueva cruz, o sea, un cruce. Está, pues, doblemente señalado el lugar de Auggie en su forma de *fijarlo*. Apenas habrá cielo: más bien la luz que entra por las dos esquinas superiores, luz que, según los días, llega a desdibujar más o menos la silueta del edificio, a difuminar sus perfiles por lo alto. Y en el centro, un lugar de *tránsito* de gentes, de coches, de luces, de sombras.

El caso es que en el contraplano de las fotos de Auggie nos encontramos, lógicamente, al escritor mirándolas... sólo que sin sus gafas. De modo que son las fotos, la cruz lo que media entre la primera mirada con anteojos y la segunda sin ellos. Son las fotos, la cruz lo que quita las gafas al escritor. Y es que el escritor normalmente lleva gafas (para poder mirar bien las cosas de la realidad). Pero en un determinado momento de esta experiencia mayéutica sabiamente regida por Auggie, y sin que lo hayamos visto, se ha despojado de los lentes.

Recapitemos: entra a por su paquete de cigarrillos (y ya el bajar por la noche a por tabaco nos indica que hay cierta ansiedad, cierta angustia de la que huir, cierta quemazón latiendo cerca, cierta predisposición). Entra a por su lenitivo. Con las gafas, claro. Pero se encuentra en la tienda, quizá por primera vez de verdad, con Auggie. Éste le acoge y le hace partícipe de su obra. Y nos damos cuenta de que las gafas, que no lleva puestas, están ahí delante, sobre la mesa.

La cosa, sin embargo, no acaba aquí. De momento, al renunciar a la prótesis que gobierna su percepción de la realidad, ha aguzado la mirada. Pero aún tendrá que ver.



F19



F20



F21



F22



F23



F24



F25

–Nunca había visto nada igual.
 –Es mi proyecto. Llamémoslo... la obra de mi vida.
 –Asombroso... Aunque no sé si llego a entenderlo... Dime:
 ¿cómo se te ocurrió la idea de este... “proyecto”?
 –No sé... Se me ocurrió. Después de todo es mi esquina. Verás:
 es una pequeña... parte del mundo donde... también suceden
 cosas, como en cualquier otro sitio. Es una crónica de mi rincón.
 –Es algo impresionante.
 –No lo entenderás si no vas más despacio.



F26

La planificación pasa desapercibida por la naturalidad conquistada: dos personajes cercanos, planos medios, intimidad. Y en esas condiciones Auggie comienza su lección. Sin ninguna solemnidad, sin ninguna vanidad, por el contrario: con una exquisita sencillez. Le está mostrando la obra de su vida, pero no hay ningún envaramiento, ninguna soberbia, ningún amago de imponer un sentido o unas condiciones de recepción. Eso, sin embargo, no quiere decir desdén. Hay interés en que logre ver su obra, pero no adoctrinamiento ni exigencias. Hay una sugerencia: Despacio (De-espacio). Desde luego, es una premisa estética y más. El escritor no entiende, y le mira como pensando: “¿qué me estás diciendo? ¿estás loco?”. Auggie, entonces, desactiva el automatismo perceptivo del que todavía está preso el escritor, ese que le hace mirar, pero no ver. Auggie, por fin, le hace ver. Y el escritor se deja llevar.



F27



F28



F29



F30



F31



F32



F33



F34



F35



F36



F37



F38

Ahora las fotos han ganado, cada una, su espacio y su tiempo: ya no comparten la pantalla, sino que cada una la abarca por completo, queda más tiempo detenida y además, para expresar ese verdadero comienzo de la experiencia estética, ese paso a la otra escena, oímos una magnífica y sutil música de piano para solaz del alma. Música que comienza cuando, por merced de Auggie, la hemos alcanzado, cuando su extrema receptividad al tiempo (como escribía Pardo: "es receptivo porque es recipiente...") hace de éste música. (Antes no había.) Dice: "*Mañana, mañana, mañana,... el tiempo mantiene su ritmo*". Y bien, el escritor, por fin, está viendo.

Entonces es cuando ocurre. Ahora que ha abierto los poros y está expuesto se le aparece ¿de improviso? Helen, su mujer, de cuya pérdida, de cuya muerte aún no se ha recuperado. Golpe. Catarsis.



F39



F40



F41



F42



F43



F44



F45



F46



F47



F48



F49



F50

Queda por saber si en realidad ha sido de improviso, si no lo buscaba inconscientemente. Pero desde luego lo ha encontrado. Inmediatamente, apenas la ve, profiere: "*Oh, Dios... Mira: es Helen*". Conmoción. Se interrumpe la música, puesto que hemos dado un paso más y la experiencia estética, la atención concentrada, han conducido al contacto con lo real,



F51



F52

al saber del fondo. Y de hecho vemos cómo, por única vez, hay un movimiento de aproximación que del total de la foto lleva a primer plano el rostro de Helen, su huella, pero no hasta el punto de que el grano la deshaga, sino hasta su umbral, hasta el límite desde el que aún pueden preservarse las formas.

Por supuesto, el escritor lo acusa. Esa visión le ha dejado huella, y lo siguiente que vemos tras ella es a Auggie una mañana más cumpliendo el deber que se ha impuesto (y a su esquina en plena actividad, viva, y él perfectamente integrado en ella: nadie se para a mirarle ni se sorprende, pasa desapercibido, forma parte del entorno); y a continuación al escritor escribiendo, probablemente elaborando la impresión de anoche, lo que se sugiere en el plano con la inclusión en primer término de un retrato de Helen mirando a cámara, a nosotros, mientras él, al fondo, está trabajando.

Pero decíamos que Auggie, tan sensible al Espacio que llega a formar parte viva de él, no era por eso enemigo de las historias, contrariamente a la tesis de Wim Wenders y a la de su personaje en *Alicia en las ciudades*. Todo lo contrario: Auggie es un verdadero maestro en el arte de contar historias, como sanciona el mismo escritor profesional al final de la película, que va en su busca para encontrar un relato, un cuento de Navidad que a él no se le ocurre. Todo el que haya visto *Smoke* lo recordará. Se trata del relato del origen de la relación de Auggie con la fotografía, del relato del origen “pecaminoso” de su cámara, de su pecado original, de su culpa. Por cierto que el buen uso que después haría de ella le rehabilita, pero quizá la cruz a la que antes nos hemos referido tenga que ver con la historia del origen de su pasión.

Por lo demás, es abundante la cantidad de sentido que cabe segregar de la historia con relación al tema de la fotografía lograda, pero sobre todo me interesaba subrayar aquí cómo no deja de ser un prejuicio la tesis de Wim Wenders, y cómo quien ha conseguido acceder como nadie a los espacios, a ese rincón suyo particular para el que tiene todos los sentidos, y que por tanto no clausura, no coloniza con un sentido sólo, ese mismo sujeto manifiesta idéntica naturalidad hacia las historias. Auggie, al contrario que Wim Wenders, sí ha vivido historias, como ha vivido lugares, y en ambos casos sin el sentido metafísico que Wenders imponía por definición a toda historia⁷.

2. Secretos y mentiras

Secretos y mentiras es un magnífico melodrama firmado en 1995 por

⁷ Años más tarde el propio cineasta alemán parece haber hecho esta experiencia de superación del prejuicio que le atormentaba (como a buena parte de su generación) en *Lisbon Story*, que en cierto modo repite la historia entre Auggie y el escritor, pero ahora con otros personajes más próximos al mundo de Wenders: un técnico de sonido admirablemente vivo y un artista cautivo del plúmbeo y aniquilador marasmo al que le han conducido sus prejuicios. Al final el primero, con su discurso natural, despeja las artificiales brumas que cegaban al artista, hace que éste espabile y lo devuelve a la vida.

Mike Leigh. La historia es sencilla. Hortense es una optometrista, o sea, “examina ojos”, como ella misma dice. Pero mejor: su trabajo es *corregir la visión* de sus pacientes. Y bien, al poco de perder a su madre adoptiva, y sin padre, también muerto, decide conocer a su madre biológica. El filme narra ese encuentro, y sus consecuencias para los afectados. La apuesta de Hortense es fuerte: “Lo único que quiero es saber”. Se puede decir que es alguien que sabe que le ha ido bien después de todo: tiene estudios, un buen trabajo, el amor de una familia acomodada, una vida ordenada, etc., pero está dispuesta a sacrificar ese bienestar emprendiendo un viaje sin retorno del que no sabe cómo puede salir. Arriesga todo lo que tiene por conocer su origen, o sea a quien le dio el ser. Es muy valiente: quiere encontrar la verdad y está dispuesta a sufrir las consecuencias, como le dirá al final Maurice, que confiesa admirarla (él, que hasta su llegada era presa de una cada vez más asfixiante red de secretos y mentiras). Pero hay una frase, magnífica, que glosa perfectamente la aventura íntima en la que se embarca Hortense. Le dice a una amiga: “Elegimos a nuestros padres”. La amiga no la entiende y ella se ve obligada a explicárselo en unos términos que restan potencia a la frase, pues comenta que elegimos a nuestros padres en esta vida para que puedan enseñarnos y en la siguiente lo hagamos mejor. Uno, sin embargo, prefiere quedarse con la primera formulación a secas, mucho más sentenciosa y con todo el valor que le da la expresión paradójica.

En todo caso, ¿por qué traemos a colación esta película aquí? Porque uno de los protagonistas, el hermano (menor) de la madre real de Hortense es fotógrafo. Y porque su ocupación, su oficio, va a cumplir un papel importante en la economía textual del relato, es decir, porque la fotografía va a ser un elemento narrativo de primer orden, no anecdótico, un recurso dramático fundamental.

Ante todo tengo que especificar el tipo de fotos que toma Maurice: son retratos. En otras películas ya hemos visto sesiones de retratos fotográficos, pero en ésta se les da un carácter muy distinto. *Vida en sombras* empezaba también con la fotografía en estudio de una pareja, pero ésta resultaba ante todo irrisoria (sobre todo él, ridículo e incluso, en un plano, invertido). No había ninguna dignidad en aquella escena. Y después, *Fotografiando hadas* también pone al inicio de la película una foto, esta vez literalmente de boda... sólo que resultó fallida, pues a la novia no se le veía el rostro y el del novio era un borrón, una mancha o, en expresión de Jean-Marie Schaeffer, una *señal ausentadora*. Aunque con un carácter muy distinto, en los dos casos fracasa el retrato, resulta una suerte de impostura, algo que no puede cuajar, un proyecto imposible: captar la identidad por medio del artefacto fotográfico.

Aquí en cambio, en *Secretos y mentiras*, Maurice parece lograrlo.

8 En el relato cinematográfico clásico, además del espacio representado en cuadro, el que mostraba la pantalla, se significaba un espacio fuera de campo, pero homogéneo con el del plano; es decir, que el espacio actualizado por la pantalla se continuaba en el espacio que excedía el campo visual de la imagen (por sus cuatro extremos laterales y en profundidad, tanto hacia el fondo como hacia el primer plano, o sea, hacia detrás del lugar que ocupa la cámara). Y bien, una regla de oro para obtener el efecto de verosimilitud era que el actor no mirara a cámara. ¿Por qué? Porque cuestionaría la continuidad del espacio fuera de campo homogéneo, porque forzaría al espectador a reconocer que, en contracampo, lo que hay es una cámara, un proyector, el propio espectador en un espacio heterogéneo del de la ficción. La excepción era el plano subjetivo: cuando la mirada a cámara se debía leer no como mirada al

La primera aparición del personaje en el filme, en los primeros momentos, ya nos lo muestra haciendo el retrato de una novia. Y aunque no vemos la foto (pues nunca se nos mostrarán las fotos que le vemos haciendo), adivinamos enseguida que le ha salido.

En realidad los primeros planos del filme, mientras vemos aún los títulos de crédito, son los del funeral de la madre adoptiva de Hortense: tras un plano general de situación del cementerio, ocupado en la masa central por varias cruces y lápidas blancas rodeadas de una frondosa vegetación, y en el que se adivinan al fondo coches negros yendo hacia la derecha, tras ese plano la cámara inicia un pausado movimiento que nos lleva hasta la amplia comitiva que asiste al entierro, un nutrido grupo de negros de negro que entona sus alegres cantos fúnebres. La breve secuencia se demora desplazándose entre los asistentes, que hacen gala de una gran entereza, hasta llegar a Hortense, en cuyo primer plano, mirando a contracampo homogéneo en dirección nuestra⁸, se detiene. Lloro. Después vemos un plano cenital que nos muestra el túmulo cubierto ya de tierra, adornado con flores y sobre el que colocan un último signo de homenaje: una corona de flores blancas formando la palabra “mum” (mamá).



F53



F56



F57



F58



F59



F60



F61



F62



F63



F64



F64



F64

A continuación, tras el plano general de situación de una mansión en el que la masa verde está mucho más contenida, abajo, tras una verja, y un lujoso coche blanco está aparcado en dirección a la izquierda, vemos en un amplio espacio interior (pero abierto al jardín) dos personajes: Maurice y una blanca de blanco a quien se dispone a fotografiar. De inmediato, sin embargo, aparece un tercer personaje: el padrino, que espera al fondo, recortando su figura sobre un umbral del que viene la luz, testigo mudo del acto en que se pone en escena la representación. Por cierto que existe cierta similitud compositiva y estructural con otra escena: la de *Las Meninas*, lo que pone a Maurice del lado de Velázquez, y a lo que está haciendo del lado de lo *real*. Vemos, entonces, al fotógrafo actuando para acabar con otro primer plano de una mujer llorando. Pero antes de dejarla reparemos en cómo se anudan estos personajes con los anteriores gracias a otro significante: las flores blancas, que ahora sostiene la novia en su regazo como promesa de nueva vida: todavía sin otra forma que la del ramo, pero destinadas a escribir a su vez la palabra "mum", como subraya el lugar en el que están situadas.

espectador, sino a otro personaje interior al universo narrativo y situado en contracampo homogéneo. Esa mirada era compartida por la cámara, pero ésta, al estar encarnada en un personaje, quedaba borrada, no desestabilizando el universo de la ficción desde fuera. Cfr. Jesús GONZÁLEZ REQUE-NA: *El Discurso Televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Cátedra, Madrid, 1988, p. 89.



F65



F66



F67



F68



F69



F70



F71



F72



F73



F74



F75



F76

¿Se puede llamar mentira al trabajo de Maurice? Uno cree que no. Uno cree que los afectos, cuando brotan con más pureza, tienen la virtud de escribir materialmente su verdad. Quiero decir que el rostro, la faz, la

⁹ Cfr. Feuerbach, citado por Aurelio ARTETA en *La compasión. Apología de una virtud bajo sospecha* (Paidós, Barcelona, 1996, p. 138): “los sentimientos humanos no tienen ningún significado empírico o antropológico en el sentido de la vieja filosofía transcendente; tienen significado ontológico, metafísico: en los sentimientos, hasta en los más corrientes, se hallan ocultas las verdades más profundas y elevadas”.

máscara con la que normalmente salimos al mundo, esa que cifra nuestra identidad, nuestra realidad, nuestra biografía, de repente se ve sacudida, descompone su aspecto habitual. La risa y el llanto, entonces, puntúan, indican la verdad del sentimiento que al irrumpir desestabiliza la normalidad de la expresión. Uno puede ser un sentimental. Yo lo soy, hablo en primera persona. Pero esa es una vía de acceso para sentir, o sea, para saber⁹. Y bien, Maurice (ese es su arte), como vamos a ver, acierta a “tocar las teclas”, como decía el escritor de *Smoke*, para conseguir el prodigio del sentimiento, de la verdad.

El caso es que, tras el trabajo de Maurice, veremos su casa. La secuencia es: primero su mujer ocupada en la decoración de la misma, y produciendo un rítmico soniquete que es abruptamente suspendido por el sonido de unos niños jugando que pasan en primer plano por la casa, ahora vista desde el exterior, y luego Monique contemplando esa escena otra vez desde el interior, detrás de la “celda” que ella misma ha construido. Hay que decir que Monique desea más que nada tener niños, pero no puede. De modo que en apenas unos minutos, antes de que se despliegue la sustancia dramática del filme, ya se anuncia lo que va a ser su tema mayor: la maternidad. Una madre que se va, una madre que viene, una no-madre... Monique se detiene en la foto de su sobrina, sobre la chimenea, junto a un reloj. Maurice recuerda que le hizo ese retrato cuando era niña: “uno de mis primeros trabajos”, dirá él, del que se siente muy orgulloso. Dice: “Creo que ésta fue la última vez que sonrió”. Y eso ya nos pone sobre la pista.

De modo que Hortense trabaja ayudando a ver a la gente, corrigiendo su mirada, y el que va a ser su tío, es decir, Maurice, su tío biológico, trabaja haciendo buenas imágenes de la gente. Las dos cosas van a tener toda su importancia. Hortense, en efecto, como se comprobará en el final catártico del filme, en una especie de psicodrama intensísimo, será quien haga que todos alcancen a ver algo que estaba oculto o borroso antes de su llegada, es decir, aunque sin premeditarlo ni quererlo (al menos conscientemente), corrige la visión de los miembros de su nueva familia, su familia real, corrige los defectos ópticos, los puntos de vista de ellos, que deformaban la percepción que tenían de sí mismos.

Y Maurice es el catalizador que materializa la operación, es el revelador que logra sacar a la luz esas zonas de sombra que estaban amenazando con devorar su matrimonio.

El plano exterior que se nos da del estudio, reencuadrada su fachada (blanca) por la silueta en primer término de un árbol, el césped y un

camino, y la propia amabilidad de la tipografía con la que se anuncia, ya nos señalan un cierto remanso de paz, como un claro en el bosque... bueno: en el parque. En el escaparate vemos cuatro copias bastante grandes enmarcadas y sobre sendos caballetes. De modo que esos significantes, que en un sentido popular connotan lo "artístico", son una manera de comprometerse con cierta excelencia.



F77



F78



F79



F80

A continuación se van a alternar por montaje dos tipos claramente diferenciados de planos. Vamos a ver dos series de cada uno de ellos, y un plano final que de algún modo los sintetiza. Por una parte los correspondientes a la actividad en el estudio y por otra los del domicilio de Maurice, después del trabajo.

En la serie del estudio siempre se mantendrá un plano estático que evoca el del visor de la cámara de Maurice, para la cual se componen las figuras. La cámara de Maurice coincide pues con la de Mike Leight, y su posición con la nuestra. Estamos en la pose. Pero esa pose es también un instante, un instante nietzscheano, un instante en el que, como puede verse en la última foto, esa que hemos dicho que sintetiza las dos series, pueden apartarse por un momento las miserias cotidianas, con las que hay que volver a cargar apenas pasa.

En la serie de la casa, como en el resto de los lugares del filme, en vez de planos fijos habrá sobre todo planos-secuencia en los que la cámara sigue (pero sin el desbocamiento que las películas *Dogma* pusieron después de moda) el desenvolvimiento de los personajes.

Por el estudio pasa todo tipo de gente. Vemos cómo Maurice los prepara, cómo llegan con sus cosas y el fotógrafo, ayudado por Jane, lo dispone todo con el máximo cuidado. Lo importante es la gente. Y tras la puesta en escena, el flash, el fotonazo, el disparo que los fija. Cuando el flash relampaguea produce al fondo del plano una sombra que antes no estaba. Dura lo que el fotonazo, y si no se para la imagen con el vídeo no la vemos apenas, pero ahí está, como el lastre que este dispositivo suelta para registrar la belleza que brota espontánea del trabajo de Maurice.

Los efectos decorativos de los que se vale son mínimos. A cada cual le monta el fondo más adecuado, el marco pertinente (a veces sólo la luz: blanca para la imagen de la maternidad, con un efecto de focos para las bailarinas). Maurice y Jane salen y entran del cuadro para preparar la toma.



F81



F82



F83



F84



F85



F86



F87



F88



F89



F90



F91



F92



F93



F94



F95



F96

Y es de notar una cuestión. En la primera serie de los retratos ya vemos, en primer lugar, una unidad familiar con hasta tres generaciones, y después, alternadas con otros personajes, una madre con su bebé, una madre con tres niñas gemelas, una madre con un niño y dos mujeres con sendas mascotas sustitutivas de los hijos que no aparecen (bien porque no los haya, bien porque se hayan ido), como demuestran las atenciones

de las que los colman. De modo que la película escribe, ya desde el principio, la proximidad entre la fotografía y la filiación (dato sociológico o incluso antropológico suficientemente demostrado).

En fin el último grupo de la primera serie cierra bien el tema apuntado de la pose, de la suspensión del tiempo de la cotidianidad. Parece un puñado de ejecutivos atareados que, apenas el flash les dice que ya ha concluido el acto que los ha reunido ahí, recomponen su gesto más adusto: uno de ellos se pone serio y mira el reloj y los demás parecen seguirle. Pero el más viejo, sentado, sigue recogido, suspendido un poquito más.

En definitiva se trata de toda una galería personajes a lo Sander, todo un catálogo de tipos sociales.

En la casa imperan la decoración y la limpieza. También se cuida el aspecto, pero se invierten los términos porque este prevalece, de modo que el fondo, el lugar que habitar (que lo que hace Monique es adornarlo y en cierto sentido ocultarlo) está por encima de las personas. Hay, pues, una inversión: lo “precioso” no es la persona sino el entorno. Monique, de hecho, le dice a su marido que “está asqueroso”, y le rechaza. No le cuida como él a sus clientes, no le atiende, le molesta. Él le ofrece su copa, ella le regaña. Las ventanas, tanto arriba como abajo, nos muestran una celda estilizada, una jaula de oro. Y el espejo que Maurice tiene al fondo no refleja nada: está blanco, vacío.



F97



F98



F99



F100



F101



F102



F103



F104

El montaje de estas dos series, así, va alternando dos situaciones opuestas: si en el estudio reina el buen humor, en la casa lo hace la crispación. Y al final hay un plano que como decíamos sintetiza las dos

series. Estamos de nuevo en el estudio. Esta vez hay una pareja que evoca un poco a los propios Maurice y Monique. Hay entre ellos acritud. El fotógrafo les dice: “¿Quieren parecer tristes o contentos? ¡A mí me da igual!”. Es como si les hubiera pillado, y reaccionan sonriendo algo forzados.

Lo que enseguida se impone pues en la película es un mundo comido por la neurosis, un microcosmos familiar marcado por la incomunicación, la amargura, la soledad, la frustración. Eso afecta, como hemos tenido ocasión de comprobar, a Maurice. Digamos que es la realidad, la vida, etc. En todo caso, la de esos personajes. Pero ese universo de sentimientos lamentables cambia meridianamente en el trabajo de Maurice, que consiste precisamente en tomar fotos. Pero seamos más precisos: más que a tomar fotos él se dedica a hacer retratos, es decir, hace más que simplemente registrar huellas: organiza las apariencias para que esas huellas sean representaciones. No simples huellas. No señales, impresiones, registros materiales e indistintos, sino retratos logrados. De modo que ahí tenemos un par enfrentado. Estaría, por un lado, el mundo, la realidad, que es para llorar. Y por el otro el trabajo de Maurice, que consistiría en hacer olvidar esa realidad produciendo imágenes falsamente felices, y por lo tanto en mentir. La fotografía, entonces, sería una estafa, un artificio, una mentira. Pero eso contradice su propia naturaleza. En realidad, lo “mentiroso” no sería la huella, que no puede serlo, sino la representación, la pose, la pretensión de que esa máscara que Maurice registra represente a su portador. Y bien, tendríamos a un farsante, a alguien que no hace justicia a la realidad (que es lamentable) y se inventa una felicidad completamente impostada y falsa.

Y sin embargo, aunque no veamos el producto de su trabajo, sabemos que no, que no es mentira lo que él obtiene. En efecto siempre está alentando la sonrisa, aunque la realidad sea para llorar, y siempre está, con entusiasmo, diciendo: “Precioso”, aunque el mundo sea feo. Pero no es falso lo que obtiene con su arte. Las sonrisas que logra arrancar son auténticas, vivas, naturales. Y es que Maurice obra como comprendió que había que obrar el príncipe Nejlíúdvov: *“Todo estriba en que los hombres creen que hay situaciones en que se puede tratar a los hombres sin amor, y tales situaciones no existen. [...] Si no amas a los hombres, permanece quieto [...], ocúpate de ti, de tus cosas, de lo que quieras, pero no de los hombres”*¹⁰. Es decir que por medio del artificio (y en dos sentidos: primero toda la puesta en escena y las artimañas de las que se vale para que sonrían sus clientes, y segundo el dispositivo fotográfico aplicado a la pose del retrato), por medio del artificio, digo, alcanza la verdad. Como Auggie. Una verdad que es como un relámpago, que dura un instante, pero que es real.

Y si lo que Maurice obtiene por medio del artificio es verdad, entonces la realidad, que es lo contrario, sería mentira. Y así es. O sea, todas esas notas que caracterizaban la realidad y le daban ese aspecto lamentable, la amargura, la incomunicación, etc., están inducidas por la mentira, es la mentira la que reina y su reino el que arruina ese microcosmos, mientras que el artificio del estudio lo que hace es suspender por un instante ese poder de la mentira, es subvertir la autoridad de la mentira que hace a los sujetos desgraciados y, dejando por un momento entre paréntesis la esclavitud a la realidad, alcanzar un instante de pureza.

10 Lev TOLSTOI: *Resurrección*, Pre-Textos, Valencia, 1999, p. 483.

El propio Maurice se encarga de decirlo en el breve monólogo final en el que explota, y que es el que da título al filme:

–Secretos y mentiras –dice [Eso es lo que fragua la realidad. Y él, como fotógrafo, no puede estar más en desacuerdo]. Todos sufrimos. ¿Por qué no compartimos nuestro dolor? [Está hablando, pues, de la compasión, de la capacidad de acompañar al otro, de estar junto a él cómplicemente, íntimamente, de sentir con él, que al fin y al cabo es lo que procura con su arte. Continúa:] Me he pasado toda la vida intentando hacer feliz a la gente y las tres personas a quienes más quiero en el mundo se odian a muerte. Yo estoy en medio y ya no puedo aguantarlo más.

Así pues, es la perniciosa rutina de los secretos y las mentiras, su inercia fatal la que devasta esa familia, como muchas otras, o sea, por extensión, como decíamos, la realidad, lo social, etc. Y es en cambio el arte (pero no la institución Arte, sino el saber hacer de un sujeto sensible) el que logra desactivar esa rutina y alcanzar, siquiera por un fogonazo, la naturalidad perdida.

Al final, cuando los obstáculos que los protagonistas han interpuesto entre sí exploten, dando paso a la verdad, la vida se rehabilita. En efecto, Cinthia sirve un té en el humilde jardín de su casa, se acomoda al sol, dice: “esto es vida”, y sus dos hijas contestan: “sí”.