

Nekane
Parejo

El fotógrafo en el cine.
Re[presentaciones]

Cuadernos Artesanos de Latina / 21

ULL

Universidad
de La Laguna



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA



Revista
Latina
de Comunicación Social



21º - El fotógrafo en el cine. Re[presentaciones]

Nekane Parejo |

Precio social: 5,65 € / Precio librería: 7,35 €

Editores: Concha Mateos Martín y Alberto Ardèvol Abreu

Diseño: Juan Manuel Álvarez

Ilustración de portada: Fragmento de la serie *Cosmoarte* (1980),
de Pedro González

Imprime y **distribuye**: F. Drago. Andocopias S.L.

c/ La Hornera, 41. La Laguna. Tenerife.

Teléfono: 922 250 554 | fotocopiasdrago@telefonica.net

Edita: Sociedad Latina de Comunicación Social – edición no
venal

- La Laguna (Tenerife), 2012 – Creative Commons

(<http://www.revistalatinacs.org/edita.html>)

(<http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/artesanos.html>)

Protocolo de envío de manuscritos con destino a C.A.L.:

<http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/protocolo.html>

ISBN – 13: 978-84-939795-5-3

ISBN – 10: 84-939795-5-4

D.L.: TF-1.108-2011

Nekane Parejo

El fotógrafo en el cine. Re[presentaciones]

Cuadernos Artesanos de Latina / 21



Universidad
de La Laguna



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



Revista
Latina
de Comunicación Social



Queda expresamente autorizada la reproducción total o parcial de los textos publicados en este libro, en cualquier formato o soporte imaginables, salvo por explícita voluntad en contra del autor o autora o en caso de ediciones con ánimo de lucro. Las publicaciones donde se incluyan textos de esta publicación serán ediciones no comerciales y han de estar igualmente acogidas a Creative Commons. Harán constar esta licencia y el carácter no venal de la publicación.

Índice

- 0. **Prólogo.** El fotógrafo, ante la mirada del cine, 7

- 1. **Introducción.** De fotógrafos y cineastas, 11

- 2. **Tipologías y figuras,** 19
 - 2.1. Del fotógrafo *voyeur* al fotógrafo investigador, 24
 - 2.1.1. La comunicación a través de la mirada. Las dificultades de aprehender la realidad en *La ventana indiscreta*, 30
 - 2.2. Los *paparazzi*, 41
 - 2.2.1. El fotógrafo en el cine. *Femme fatale* | El fotógrafo | Referencias fotográficas | Funciones y conclusiones, 51
 - 2.3. El fotógrafo de guerra, 69
 - 2.3.1. La mirada del reportero de guerra en el cine | Evolución de la figura del reportero de guerra | Condicionantes técnicos | La temática de las imágenes | El tiempo de las imágenes de guerra | El fundamento de las imágenes | El perfil del reportero | El reportero e guerra en el cine | El reportero de guerra en el cine de los 80: *El año que vivimos peligrosamente* y *Los gritos del silencio* | El reportero bélico en el cine actual: *Las flores de Harrison*, *War Photographer* y *Redactec* | Propuesta para una tipología del reportero de guerra en el cine, 74
 - 2.3.2. La presencia de la fotografía en el cine español: *Iris*, de Rosa Verges. La fotógrafa de guerra española, 103
 - 2.4. Aproximaciones biográficas, 111

2.4.1. Margaret Bourke-White: la historia de una fotógrafa
| Vinculación entre la fotografía real y la cinematográfica | El
acto fotográfico, 116

3. **Conclusiones**, 128

4. **Bibliografía**, 129



Prólogo

El fotógrafo, ante la mirada del cine

EN las Primeras Jornadas de Imagen Cultura y Tecnología, allá por el año 2002, conocí a Nekane Parejo, Licenciada en Ciencias de la Información, Doctora en Comunicación Audiovisual y Publicidad por la Universidad del País Vasco y Profesora Titular en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga. Desde entonces, he seguido su vida académica a través de trabajos sobre teoría de la imagen que ha expuesto brillantemente en varios libros y más de treinta artículos, todos ellos relacionados con la fotografía y el cine.

El libro *El fotógrafo y el cine. Re [presentaciones]* es su último trabajo en el que se ahonda en la relación de parentesco entre ambas disciplinas y en la forma en que el cine, en un conjunto de textos culturales (filmes), se abre insospechadamente a la mirada del analista, del investigador.

El corpus utilizado no es una recopilación exhaustiva de películas que estén relacionadas directa o indirectamente con el mundo de la fotografía (seguramente habrá más que las que aquí se citan). Las películas que se utilizan responden a una variedad filmica que nos habla del conocimiento que la autora tiene sobre la materia.

El libro se ha estructurado en base a tres capítulos de contenido a los que se agrega un cuarto capítulo de bibliografía seleccionada.

En el capítulo introductorio, la autora se dedica a bucear en la herencia fotográfica de los grandes directores para comprobar que la figura del fotógrafo no está ausente de ellos y constatar que, en muchos casos, estos directores hacen simultánea ambas actividades.

Sin embargo, este interesante y bien documentado capítulo no es el contenido principal del trabajo. Nekane Parejo se ha preguntado qué

ocurre cuando la figura principal de la película es un fotógrafo y cómo se ha representado éste en las películas analizadas. Es decir, qué tipo de fotógrafo es el protagonista y el uso que se hace en el filme de la imagen fija como instrumento y como estética.

Las respuestas a estas preguntas se recogen en el capítulo “Tipologías y figuras”, que condensa la parte más importante de su trabajo. En efecto, para responder a estas cuestiones Nekane Parejo ha extraído los caracteres de cada uno de los fotógrafos protagonistas, para elaborar un sistema de clasificación que agrupa toda la diversidad profesional en unidades sobre las que trabaja en su investigación.

Dicho de otro modo, los hombres parapetados tras un objetivo fotográfico que aparecen en los filmes analizados se compendian en tres grandes tipologías: el *voyeur*, los paparazzi, el reportero de guerra, a las que se añade la biografía cinematográfica de profesionales concretos. En este amplio capítulo, el segundo, se explica no sólo el perfil del protagonista –cómo es, en función de la tipología diferenciada–, sino también qué fotografía, porqué, cómo y cuándo sitúa la cámara. Lo que lleva al lector a conocer no sólo las películas que conforman el corpus sino también una película modélica, minuciosamente analizada, que sirve para ilustrar la categoría de que se trate.

En su labor interpretativa, la autora no ha olvidado la servidumbre que el filme tiene respecto al momento de su realización, respecto a las leyes del espectáculo-narración cinematográfica y respecto a las corrientes cinematográficas del momento que presenta la ficción.

En su análisis, también lleva al lector por un recorrido cinematográfico que va desde el fotógrafo documental, cuya obra es evidencia de la realidad social o testimonial (pasando por la connotación peyorativa de observador), hasta el profesional que refleja contextos políticos conflictivos o denuncia social, haciendo de la fotografía un “arma política”.

Su trabajo confirma que las fronteras entre la fotografía y el cine no son tales. El cine nace de la fotografía, la que constituye el material fundamental del lenguaje cinematográfico, haciendo que aquella pase de ser un fragmento estático e inerte para convertirse en un continuo que adquiere toda su significación en su desarrollo temporal. Confirma que es innegable que tanto la fotografía como el cine constituyen el testimonio de la sociedad junto a sus costumbres y son el soporte de

una creatividad sin límites. En pocas palabras, que son un referente ineludible para comprenderla.

M^a Pilar Amador Carretero

Profesora Emérita

Departamento de Humanidades, Historia, Geografía y Arte

Universidad Carlos III de Madrid



Introducción

De fotógrafos y cineastas

LAS interrelaciones visuales entre fotografía y cine, y por extensión entre fotógrafos y cineastas, vienen acompañadas de diversas manifestaciones. Basta recordar, entre otras, las conexiones entre la agencia fotográfica *Magnum* y la industria del cine que cobraron forma en los retratos en blanco y negro de actores y cineastas durante los años 40, 50 y 60. O más recientemente la exposición *Magnum, 10 secuencias. El cine en el imaginario de la fotografía* que abordó la influencia del cine en la producción de diez fotógrafos de diferentes épocas y corrientes invitados para la ocasión. Así, el fotógrafo Abbas formula un diálogo entre algunos fragmentos de *Paisá* (1946) de Roberto Rosellini y su obra, y Gueorgui Pinkhassov evidencia su deuda con la cinematografía de Andrei Tarkovski tras el rodaje de *Stalker*. Parejas a veces extrañas, a veces comprometidas, unidas por los vestigios que dejó un cineasta y que ahora se recuperan como las imágenes de las salas de cine abandonadas de Texas que Alec Soth registra igual que Wim Wenders lo hiciera en 1976 para la película *En el curso del tiempo*. (Parejo, 2011b)

En este sentido se hace necesario subrayar cómo la línea que separa el quehacer profesional de fotógrafos y cineastas se torna frágil en ocasiones. Las concomitancias entre ambos soportes que tienen su origen tanto en parámetros técnicos como en los recursos estéticos de su proceder han provocado un trasvase entre ambas disciplinas. Un cambio de registro que pone de manifiesto la existencia de cineastas que provienen del ámbito de la fotografía o que no formándose en ella, también trabajan este campo. A estas posibilidades se añade aquella que aglutina a los fotógrafos que hacen cine.

Entre Estos últimos destacan Man Ray, Lázló Moholy-Nagy, Henri Cartier Bresson, Robert Frank, William Klein, Larry Clark, Raymond Depardon y Weegee. Todos ellos coinciden en el carácter mayoritariamente documental de sus producciones. Excepcionalmente David Hamilton narra desde la ficción.

El primero, Man Ray, al igual que Lázló Moholy-Nagy, forma parte de un grupo perteneciente a las vanguardias entre cuyas prioridades sobresale explorar la fotografía y más tarde el cine desde una perspectiva diferente. La imagen en movimiento ya no tiene que estar sujeta a una historia, sino que ahora se fundamentan en la percepción estética y ética donde la abstracción geométrica, la cadencia y la línea son las propuestas que conforman estas nuevas obras (Ledo, 2005: 76).

De este modo, Man Ray reproduce abstracciones próximas a sus rayografías fotográficas sobre el desnudo de una mujer en *Le Retour a la Raison* en 1923 y participa en la dirección de fotografía en la película *Ballet mecánico* de Fernand Léger (1924) donde el ritmo se apodera de la reproducción secuencial de los objetos (Gómez, 2011: 31-49). En este sentido los descubrimientos y aplicaciones fotográficas de Man Ray estarán presentes en sus producciones fílmicas y en 1926 creará el cinempoema *Emak Bakia* (Déjame sola) en el que estas técnicas se mostrarán a través de los sueños de una mujer. Siempre, y según sus palabras, con estricta conformidad con los principios surrealistas. Principios que también forman parte de la película *L'étoile de la mer* (1928) elaborada a partir de los poemas de Robert Desnos y construida con filtros de gelatina que limitan la nitidez permitiendo tratar temas que de otra forma hubieran sido censurados.

En esta línea, aunque ahora en un tono más descriptivo narrativo Man Ray abordará *Les Mysteres du Chateau de Dé* en 1929 donde se conjuga un novedoso género de *road movie* desde París a un destino desconocido próximo al final de la Costa Azul y la cámara subjetiva que lo registra, a la par que unos protagonistas con el rostro cubierto. Se trata de una película de encargo que logra aglutinar en su metraje a todas las artes salvo la música.

Lázló Moholy-Nagy se perpetúa en el terreno de lo virtual: “Justo a comienzos de la década de 1920, Moholy-Nagy, piensa en

una película que sea en sí misma la representación de lo fílmico, es decir, “una película creada a partir de las posibilidades del toma vistas y de la dinámica del movimiento”. Un film destinado a llamarse *Dinámica de la gran ciudad*” (Ledo, 2005: 80).

En definitiva, estamos ante diversos movimientos de vanguardia, el surrealismo, el dadaísmo y el constructivismo que se nutren de autores cuyos inicios no siempre estuvieron vinculados a la fotografía. No en vano, los “hoy considerados fotógrafos de la vanguardia procedían de otras disciplinas”. Artistas que se acogieron a la fotografía porque la consideraban “un vehículo capaz de ilustrar las nuevas propuestas estéticas y de testimoniar mejor que ningún otro medio” (Souguez, 2007: 304). Ahora bien, poco después la sustituyeron o alternaron con las prácticas cinematográficas.

Y es aquí donde coinciden los planteamientos de estos artistas con los de Henri Cartier-Bresson que consideró la fotografía como uno más de los diversos medios de expresión visual y que en una entrevista con Gilles Mora sitúa a Paul Strand en sus comienzos en el aprendizaje de esta nueva herramienta. Una herramienta en la que el espectador no puede detenerse en cada fotografía-fotograma, sino avanzar en la narración. Cartier Bresson firmó 4 producciones como cineasta: *Victoria de la vida* (1937) y *España vivirá* (1938) centradas en la Guerra Civil española, *Impresiones de California y Southern Exposures* (1970) y *El retorno* (1945) que muestra el regreso a casa de millones de trabajadores y prisioneros de guerra a través de las carreteras alemanas. Precisamente Stuart Liebman realizará un estudio comparativo de este último documental basándose en las apreciaciones del principal biógrafo de Cartier Bresson, Pierre Assouline, para finalmente contradecirle. En concreto, entre la escena filmada en Dessau, Alemania donde una colaboracionista es interrogada en un campo de desplazados y la fotografía *Durante la liberación del campo de los deportados, una mujer reconoce a la confidente de la Gestapo que la había denunciado*, Dessau, Alemania, 1945 (2011: 14-21). Vemos cómo la fotografía y el documental registraron el mismo hecho y en el mismo momento y cómo funcionan los mecanismos de uno y otro soporte, para poner en valor la situación capturada.

Otros de los fotógrafos que hicieron cine fueron Robert Frank y William Klein. Dos autores que se sitúan a finales de los 50, un

periodo en el que fotografía y cine establecen una aproximación en sus modos de expresión. La movilidad de sus encuadres fotográficos da cuenta de unas consideraciones que se suceden indistintamente bajo un soporte u otro. Como señala Xavier Antic: “En sus películas, Frank, nunca ha dejado de reflexionar, ni en uno solo de sus trabajos, acerca de la naturaleza de la imagen fotográfica” (2006: 109). Así películas como *Conversations in Vermont* (1969), *About Me* (1971) estrechamente vinculada a su conocido ensayo fotográfico *Les Américains* o *Home Improvement* (1985) otorgan a la imagen estática y a lo fotográfico una renovada y premeditada significación.

En la misma línea William Klein, en palabras de Josep M. Catalá: “arrastra hasta el cine una mirada fotográfica llevada al límite, lo que le permite arrancar de lo real una visibilidad inédita tanto para los fotógrafos como para los cineastas” (2006: 126). De ahí emergen propuestas fílmicas como *Contacts* (1986) y *In and Out of Fashion* (1993), entre otras.

Mención aparte requiere el fotógrafo japonés Hiroshi Sugimoto que registra pantallas de cine mientras se proyecta la película. Para ello, se sirve de un largo tiempo de exposición que durará todo el pase cinematográfico.

Tras un recorrido por algunos de los fotógrafos que han hecho cine, cabría detenerse ahora en los directores de cine que provienen de la fotografía como es el caso de Carlos Saura, Agnès Varda o Stanley Kubrick. Este último, al que hoy recordamos por películas mundialmente reconocidas como *El resplandor* (1980), *La naranja mecánica* (1971) o *2001: Odisea en el espacio* (1968) ya se había labrado con anterioridad una reputación como fotógrafo mediante los reportajes elaborados para la revista *Look*.

Agnès Varda empezó su relación con el mundo de las imágenes como estudiante de la Escuela del Louvre. Tras tres años de estudios y ante unas expectativas profesionales que no le llegaron a convencer, se decantó por la fotografía: “me dije que lo de ser fotógrafa no estaba nada mal, porque se manejaban cosas, aparatos y objetivos, se podía aprender a trabajar en el laboratorio” (Blülinger, 2011: 72). Finalmente se hizo cargo de los archivos fotográficos del Festival de Aviñón y posteriormente pasó a ser la fotógrafa oficial del Théâtre National Populaire de París. Aun así, en 1954 debutó con *La Pointe*

Courte, su primera película; más tarde vendrían *Cleo de 5 a 7* (1962), *Daguerréotypes* (1975) y *Les plages d'Agnes* (2008), entre otras. En sus filmes la relación entre fotografía y cine es incuestionable. Si en *La Pointe Courte* retrató cada plano y cada rincón de un pequeño barrio de pescadores y en *Daguerréotype* capturó a los comerciantes de su hábitat, en *Ulysse* será una instantánea pegada durante veinte años en un armario el *leit motiv* del cortometraje.

Carlos Saura iniciará el metraje de *El séptimo día* (2004) con una sucesión de fotografías. Se trata de trece imágenes paisajísticas que desembocan en un retrato de las protagonistas de la película abrazadas. Será esta última toma, que gradualmente va adquiriendo color y movimiento, la que marque la acción. A modo de símil podríamos decir, que primero fue el fotógrafo y luego el cineasta, aunque Saura nunca ha dejado de retratar y es habitual encontrar su obra en las salas de exposiciones: “Soy fotógrafo y nunca me preocupo por eso, porque la estética, la belleza, me resulta fácil de encontrar” (Riviriego, soporte digital).

En otras películas como *La caza* (1965) o *Peppermint Frappé* (1967) también encontramos referencias a la fotografía. Basta recordar en esta última como Julián (José Luis López Vázquez) dispara una y otra vez su *Hasselblack* mientras Elena (Geraldine Chaplin) baila frenéticamente. En este sentido, Saura no sólo construye sus propias cámaras, sino que las bautiza con nombres como Saurcam o Adricam. Además, confiesa que éstas siempre le acompañan.

Del mismo modo Wim y Donata Wenders llevan: “la cámara panorámica siempre encima, tanto en sus constantes viajes personales como en los que realizan con el fin de determinar localizaciones para sus filmes. Tampoco la dejan reposar en las pausas y descansos de los rodajes” (Carrillo, 2009: 11). En cualquier caso, la figura del fotógrafo tampoco está ausente de las tramas de este director de cine que tanto en *Alicia en las Ciudades* (1973) como en *Palermo Shooting* (2008) los convierte en protagonistas (Parejo, 2011 a: 67-94).

Wenders no es el único que simultanea su actividad con la fotografía. Otros como Peter Greenaway, David Lynch, Abbas Kiarostami, Leni Riefenstahl, Pedro Almodóvar o John Waters forman parte de este extenso elenco de cineastas que flirtean con la

imagen fotográfica. Entre ellos destaca el caso de este último que interrelaciona ambos soportes. El director de *Pink Flamingos* (1972) o *Hairspray* (1988) extrae imágenes de otras películas, y de la misma forma en el que Richard Prince re-fotografía, él re-dirige. En este sentido Waters señala: “lo de tomar fotos de la pantalla de televisión lo puede hacer cualquier idiota. Pero no cualquier idiota puede tomar las fotos adecuadas y montarlas como lo hago yo” (Guardiola, 2001: 84). Además, en *Pecker* (1998), este cineasta reivindica el rol de la fotografía como objeto artístico a través de un fotógrafo amateur que retrata un universo, el suyo, muy particular y que mediante un marchante de obras de arte de Nueva York logra traspasar la línea que separa al aficionado del profesional.

Hasta aquí, en la mayoría de los casos, se han mantenido en compartimentos diferenciados la labor de profesionales que cohabitan en ambas disciplinas, pero ¿qué ocurre cuando un director de cine toma como figura principal de su película la de un fotógrafo? ¿Cómo han sido las representaciones de los fotógrafos en el cine?

Las primeras representaciones de fotógrafos que se conocen pertenecen al cine mudo. En concreto, será la película *The Cameraman* de Edward, Sedgwick (1928) traducida en nuestro país como *El Fotógrafo* la que otorgue un papel protagonista a este oficio. Ahora bien, paradójicamente, y esto ratifica la confusión que aún existen entre la cámara de fotos y la de cine, Buster Keaton, su intérprete, que comienza siendo un fotógrafo de retratos de *tintype*, pocos minutos después de iniciarse el metraje sustituye su aparato por el que le proporciona su nueva empresa, la *Metro Goldwyn Mayer*.

Sólo cinco años después *Picture Snatcher* (1933) marca los estereotipos que estarán presentes hasta nuestros días. Estereotipos que determinan la importancia de inmortalizar aquello que está prohibido. En este caso, una ejecución en la silla eléctrica. Vemos como el protagonista acude a la sala de ejecución y justo en el momento en el que ésta tiene lugar la cámara cinematográfica descubre la estrategia diseñada por el fotógrafo que ha colocado en la parte inferior de su pantalón una cámara que acciona a través de un cable disparador cuyo extremo se esconde en su bragueta.

Estas imágenes nos traen a la memoria algunas de las estrategias empleadas por uno de los fotógrafos considerados hoy en día como

claro antecedente de los *paparazzi*, Erich Salomon. Se trata de un autor coetáneo a la película en cuestión. Salvando las distancias respecto al tema, Salomon fue el primero que consiguió retratar en secreto una sala de audiencias escondiendo, en esta ocasión, su cámara en un sombrero bombín, recortando un agujero que le permitiría la visibilidad al objetivo de su máquina. Como el protagonista de *Picture Snatcher*, Salomon será descubierto en la última sesión y le exigirán los negativos. Pero mientras el reportero cinematográfico consigue huir hasta llegar a la redacción de su periódico, el rey alemán de la indiscreción, como le denominó por primera vez Auguste Briand, el Ministro de Relaciones Exteriores de Francia, entregará unas placas. Será la primera vez, pero no la última en la que Salomon pondrá en manos de sus reclamantes unas placas sin impresionar, a la par, que se lleva las expuestas en los bolsillos. Las que hoy consideramos inocentes estrategias de Salomon, ocultar su cámara en un abrigo, en una maleta o en una gaita, disfrazarse de escocés o de pintor, configuran el imaginario de toda una suerte de modalidades para robar una imagen. Fórmulas presentes también en el ámbito de la representación cinematográfica, como se tratará más adelante bajo el epígrafe de los *paparazzi*.

Tipologías y figuras

ESTE libro se ha estructurado en base a cuatro marcadas tipologías de fotógrafos que se distribuyen en cuatro capítulos. Cada uno de ellos, a su vez, se subdivide en dos partes. La primera incluye un repaso por las películas que conforman su corpus y la segunda por un texto que se centra en una película de la categoría en cuestión.

El primer capítulo titulado “Del fotógrafo *voyeur* al fotógrafo investigador” aborda la figura de toda una serie de fotógrafos que cámara en mano indagan a cerca de un caso. En ocasiones se trata de un mero observador. Sin embargo, habitualmente adopta el papel de un fotógrafo de prensa y a veces, estamos ante un detective cuyas imágenes funcionan a modo de pesquisas que colaboran para resolver un suceso.

Para esta tipología aportamos un texto que se centra en la película *La ventana indiscreta* (1954) de Alfred Hitchcock (Parejo, 2007: 109-114). James Stewart interpreta aquí a un reconocido reportero cuya peculiaridad radica en que circunstancialmente no puede moverse a causa de un accidente. Esta situación propicia que el patio de vecinos de su casa se convierta en el destino de su mirada, que se constituye en la auténtica protagonista. Una mirada mediatizada por diversos utensilios (prismáticos, cámara fotográfica a la que incorpora un potente teleobjetivo) que le permiten observar a mayor distancia la cotidianidad de sus vecinos. En particular la de Lars Thorwald (Raymond Burr) del que sospecha ha cometido un asesinato, el de su mujer. Paradójicamente estamos ante un fotógrafo al que no vemos culminar el proceso fotográfico. Excepcionalmente el metraje nos muestra unas diapositivas del jardín que son clave para hacer avanzar la investigación, pero en ningún caso materializa el disparo

fotográfico. Esto le convierte en un *voyeur*, relegando su profesión inicial a un segundo término. Un segundo plano que no se debe subestimar, ya que serán sus conocimientos como reportero los que favorezcan el descubrimiento del crimen y en última instancia salven su vida.

Estrechamente relacionada con la figura del investigador en un segundo momento se aborda la imagen de los *paparazzi*. Una aproximación a este término de origen italiano, para posteriormente aludir a los fotógrafos que pueden considerarse como sus precursores, Erich Salomon y Weegee, configurarán el marco adecuado para transitar por los lugares comunes entre los *paparazzi* reales y los que pertenecen al celuloide. Un acercamiento a *paparazzi* cada vez más actuales y vinculados, de una u otra manera, al cine, como son Tazio Secchiarolli y Ron Galella, permitirán ratificar las premisas iniciales; para concluir a cerca de cómo son, qué fotografían y qué métodos han empleado y si el cine se ha hecho eco de estos parámetros. La película encargada de completar este epígrafe sobre este perfil del *paparazzo* es *Femme Fatale* (2003) de Brian de Palma (Parejo, 2010 a).

La tercera tipología corresponde al reportero de guerra y da cuenta, a partir de un fotógrafo emblemático como es Robert Capa, de la figura que ha condicionado las formulas de representación cinematográficas de esta categoría. Desde esta concreción se relaciona un conjunto de películas y se evidencia una línea divisoria que tiene como punto de inflexión la guerra de la antigua Yugoslavia. Una nueva generación de cineastas y reporteros de guerra reinterpretarán a este personaje dando al traste con algunos de los principios rodados una y otra vez.

En esta ocasión serán dos los artículos complementarios. El primero, de carácter más genérico, se titula *La mirada del reportero de guerra en el cine* y formó parte de los textos presentados al I Congreso Internacional Latina de Comunicación Social (2009). El segundo estudia la película de Rosa Verges: *Iris* (2004) que construye una biografía de ficción sobre una fotógrafa de la Guerra Civil Española.

Para finalizar se establece un recorrido por las aproximaciones de carácter biográfico. Desde esta propuesta fotógrafos como Henri Cartier-Bresson, Lee Miller, Denise Bellon, James Natchwey, Edward

Burtynsky, Annie Leibovitz, Diane Arbus, Margaret Bourke White o nuevamente Robert Capa o Weegee acaparan el objetivo cinematográfico, en esta ocasión, desde una posición muy diferente a la habitual. Ahora, frente a la cámara, desfilarán en clave de documental los propios fotógrafos, pero también actores que simularán sus acciones, unas veces, basándose en biografías reconocidas y otras, desde la más pura ficción. El texto de este capítulo narra la trayectoria de la fotógrafa americana Margaret Bourke-White a través de tres películas. Las dos primeras *Gandhi* (1982) de Richard Attenborough y *Lo que piensan las mujeres* (2000) de Nancy Meyers, desde una formulación tangencial y la última, *Margaret Bourke White* (1989) dirigida por Laurence Schiller, donde Farrah Fawcett-Majors da vida a la biografía de Vicki Goldberg desde sus inicios en la profesión hasta el final de sus días.

Mención aparte requieren otros fotógrafos que, si bien no pueden consolidar un grupo propio con entidad suficiente, también están presentes en los filmes. En este contexto se pueden ubicar los fotógrafos publicitarios que en el cine suelen venir asociados al mundo de la moda. Así, *Prêt-à-porter* (1994) de Robert Altman, *Blow up* (1966) de Antonioni y *Funny Face* (1957) de Stanley Donen muestran los dos lados de la cámara, el del fotógrafo y el de sus modelos.

Más recientemente, el celuloide nos descubre a Finn (Campino), un exitoso fotógrafo de moda en la película *Palermo Shooting* (2008). Wenders nos presenta a través de este personaje el estrés propio de la profesión, así como las contradicciones de un fotógrafo del siglo XXI que tras provocar un amago de accidente automovilístico reivindica una vuelta al pasado tecnológico y un cambio de espacio del norte al sur, de Düsseldorf a Palermo.

Wenders ya había convertido en protagonista de una película anterior (1973) a un fotógrafo Phillip Winter (Rüdiger Vogler) en *Alicia y las ciudades*. En aquella ocasión se trataba de un frustrado reportero alemán que no logra culminar el encargo que había recibido del editor de una revista, un reportaje sobre EEUU. Ante su cámara sólo desfilan paisajes vacíos que no sirven como ilustraciones de un viaje. En buena medida, treinta y cinco años después Wenders revisita algunas escenas de *Alicia en las ciudades* con una serie de guiños que

propician ese retorno al pasado que Finn anhela (Parejo, 2011 a: 67-94).

En este sentido otros filmes como *La puta y la ballena* (2004) muestran a un fotógrafo de viajes que se traslada a la Patagonia para inmortalizar en la playa setenta años después a la misma ballena que ha regresado a morir. El director, Luis Puenzo, retoma a Roland Barthes, al disparo fotográfico como detonante de la muerte (2004: 142-145). La de Finn en *Palermo Shooting* o la de Vera y la ballena en esta película.

Otro clásico dentro del género de viajes es Robert Kincaid interpretado por Clint Eastwood en la película *Los puentes de Madison* (1995). Aquí el fotógrafo, que se ha desplazado al condado de Madison para registrar sus conocidos puentes, responde al modelo tradicional de reportero que recorre el mundo a tenor de los reportajes solicitados por una revista de prestigio, *National Geographic*.

Centrada en una perspectiva turística destaca una comedia francesa, *Dos días en París* (2007) de Julie Delpy donde se retrata la diferencia entre una fotógrafa profesional, Marion, y las tomas amateur de su novio, Jack, de profesión decorador. En esta línea, no se deben olvidar las instantáneas de la azafata de la película *Amelie* (2001) de Jean Pierre Jeunet a quién ésta encarga unas *polaroid* para su padre de cuyo encuadre formen parte un gnomo de jardín, al que parece querer más que a su hija, y un monumento identificativo de una ciudad que visite al fondo. Este cometido nos faculta para contemplar junto con el progenitor de Amelie un recorrido que se inicia en Moscú y termina en el desierto pasando por Nueva York, Río de Janeiro, Atenas o Camboya (Parejo, 2008: 35-56). La película en cuestión se construye con un imaginario de fotógrafos peculiares entre los cuales destacan Nino y la propia Amelie. El primero, que debutó registrando huellas de pisadas sobre el barro, en la actualidad se encuentra elaborando un álbum con las fotografías tamaño carné que desechan sus propietarios tras inmortalizarse en un fotomatón. Amelie también hará de este dispositivo su más firme aliado. En él se autorretratará y troceará las imágenes que éste le devuelva para permitir a Nino que reconstruya a modo de puzzle fotográfico su rostro y los mensajes que desea transmitirle.

Dentro de este apartado de fotógrafos peculiares destaca el encargado de un estanco en Brooklin, Auggi (Harvey Keitel) en la película *Smoke* (1994) de Wayne Wang y Paul Auster, que todos los días captura a la misma hora el mismo espacio o el protagonista de *Hierro 3* (2004) de Kim Ki duk que se autorretrata junto con diversos motivos decorativos de las casas que ocupa. Sin olvidar *Somers Town* (2008) de Shane Meadows donde Marek, el hijo de un emigrante polaco en Londres, sólo está interesado por un motivo fotográfico, María, una camarera de la que está enamorado en secreto.

Para finalizar, se deben señalar dos películas en las que la figura del fotógrafo nos habla del más allá: *Fotografiando hadas* (1996) y *El extraño caso de la prima Angélica* (2011). La primera narra la historia de Charles, un experto en montajes fotográficos donde confluyen personas vivas y sus seres queridos fallecidos. La pericia diaria le convierte en un hábil conocedor de posibles engaños. No obstante, un día llega a su estudio una mujer con una fotografía en la que aparecen unas hadas y la imagen no está trucada. Por su parte, la dirigida por Manoel de Oliveria retoma también la fotografía mortuoria como temática mediante Angélica (Pilar López de Ayala), una joven que acaba de fallecer y cuyos familiares requieren los servicios de un fotógrafo, Isaac (Ricardo Trepá), que perpetuará su imagen para la eternidad. La fotografía de difuntos tuvo uno de sus máximos exponentes cinematográficos con la película de Alejandro Amenábar *Los otros* (2001). Aunque en esta producción la figura del fotógrafo no está presente y el espectador no asiste a los rituales propios del momento, como pueden ser el maquillaje, los vestidos de gala y el despliegue de objetos queridos entorno al finado, Nicole Kidman encuentra un álbum de estas características y grita: “¡Qué macabro, lo quiero fuera de mi casa!”. Un álbum *postmortem* que los fotógrafos cinematográficos del siglo XIX como Isaac y Charles ayudaron a confeccionar.

Del fotógrafo *voyeur* y del investigador

LA película *Saw* (2004) comienza con dos personajes reclusos y encadenados en una habitación, el doctor Lawrence Gordon (Cary Elwes) y el fotógrafo Adam (Leigh Whannell). Pocos minutos después del comienzo una voz que procede de un casete se dirige a este último: “hasta ahora te sentabas en la sombra observando como los demás hacían su vida ¿qué ven los *voyeur* cuando se miran al espejo?”. Esta es la carta de presentación que el director de la película, James Wan, diseña para un fotógrafo que se gana la vida “haciendo aquello que nadie quiere hacer” como diría un año después la protagonista de *Quo Vadis Baby?* (2005) de Gabriele Salvatore, Georgia, una fotógrafa que investiga las infidelidades de los clientes que la contratan. La respuesta no se hace esperar: “me pagan por mirar (arruinar) la vida de los demás. No me importa lo que pase luego. Observo, hago las fotos y cobro el dinero”.

Además, en *Saw* encontramos un guiño al *voyeur* por antonomasia, al protagonista de *La ventana indiscreta*, a quién se ha hecho referencia con anterioridad. Adam al escuchar unos ruidos en su estudio, a la par, que se apagan las luces, igual que James Stewart se valdrá del flash incorporado en su cámara para intentar deslumbrar al asaltante.

La trilogía de películas que representan la figura de un fotógrafo que se dedica a retratar infidelidades matrimoniales o situaciones privadas comprometidas se completa con *L.A. Confidential* (1997) donde Curtis Hanson va más allá y dirige a Danny DeVito interpretando el papel de un editor de prensa sensacionalista cuyas instantáneas publica en la revista *Secretitos* o las hace circular para que terceros chantajeen a los afectados por la imagen. Este fotógrafo incluso organiza los encuentros con alguna de las partes para más tarde dejar testimonio gráfico.

Indiscutiblemente la figura del fotógrafo en el cine en numerosas ocasiones viene justificada por la necesidad de una investigación. Una investigación que surge de la propia naturaleza de la percepción visual que incapaz de retener todos los elementos presentes en un espacio se ayuda de la imagen estática, congelada. La fotografía funcionará entonces como medio para atrapar el instante que ha podido desvanecerse en nuestra visión. En *Blow up* (1966) un fotógrafo de moda capta circunstancialmente a una pareja en el parque. La insistencia de ella para que le entregue el carrete, le lleva a sospechar que en la imagen encontrará indicios que justifiquen esta actitud. Tras el revelado en la copia parece vislumbrarse algo de lo que no se había percatado al apretar el disparador. Ese “algo” que paulatinamente va tomando consistencia tras sucesivas ampliaciones finalmente se disuelve en el propio grano de la imagen.

La investigación del protagonista de *Blow up* se corresponde a la sentencia que Ricardo Paredes expone sobre la práctica fotográfica en este film: “el revelado de la imagen crecientemente ampliada conduce desde la certeza icónica (¿esto ha sido!) a la aporía óptica (¿esto ha sido?)” (1999).

Otro ejemplo de fotógrafa de moda que deviene en una investigación es el de Laura Mars (Faye Dunaway) en *Eyes of Laura Mars* (1978) de Irvin Kershner. Aquí, las violentas puestas en escena de la fotógrafa en cuestión anticipan futuros crímenes. El proceso es el contrario al de *Blow up* donde el protagonista descubría en la copia algo que supuestamente había sucedido en el lugar de los hechos. Joan Fontcuberta compara estas dos películas en las que encuentra similitudes porque ambas muestran imágenes que son indicios de asesinatos y porque en un caso las fotografías que Thomas enseñaba a su editor fueron cedidas por Don McCullin y en el otro, las de Laura, eran de Helmut Newton. Ahora bien, su conclusión es determinante: “Pero lo interesante no es la torpe intriga del argumento, sino el hecho de que de forma solapada presenciamos el tránsito de la fotografía como *evidencia* a la fotografía como *videncia*” (1997: 66-67).

A partir de aquí las posibilidades se multiplican y las investigaciones podrán venir de la mano de aficionados, la policía o la prensa. Estos dos últimos ámbitos suelen estar relacionados y no

siempre bien avenidos, sobre todo al inicio del metraje. Prueba de ello es *Ven tras de mí* (1949) donde Richard Fleischer enfrenta al teniente de policía Harry Grant (William Lundigan) con la reportera Ann Gollman (Dorothy Patrick), ambos investigando el caso de un asesino en serie conocido como “El juez”. La película reproduce los lugares comunes más clásicos: la reiteración de la frase “fotos no” o se desprovee a la periodista de su carrete de fotos. En cambio, la fotografía cuenta con una utilidad poco habitual para la época donde primaba el dibujo. Se disfraza a una persona con las características del asesino aportadas por los testigos (altura, pelo, sombrero, traje...) para conformar un retrato robot fotográfico.

En el extremo opuesto, lejos de los tópicos cinematográficos, encontramos a Escalona (Fele Martínez), en *Tinta Roja* (2000) de Francisco Lombardi que fotografía silenciosamente los sucesos para el periódico sensacionalista *El clamor*. Escalona nos muestra la cara más dura de la profesión, así como sus destrezas para obtener las fotos más impactantes e inquietantes.

Mención aparte requiere el fotógrafo de prensa del *giallo* *El gato de las 9 colas* (1971), que captura el instante en el que se produce un homicidio en una estación de tren cuando un hombre es empujado a las vías. Paradójicamente, y eclipsado por el verdadero motivo de sus fotografías, la llegada de una diva, cree que lo recogido por su cámara es un suicidio. Días después, a instancias de un invidente que ha escuchado una conversación que puede estar relacionada con el suceso, amplía nuevamente la imagen, ahora al completo, y se percata de la mano que propulsó a la víctima. Sin embargo, no sólo plasma el delito en directo, sino que tras el positivado es, a su vez, también asesinado.

Películas como *La ciudad de los fotógrafos* (2006) de Sebastián Moreno, *Ciudad del silencio* (2006) de Gregory Nava o *Ciudad de Dios* (2002) de Fernando Meirelles completan una línea de investigación comprometida con la denuncia. Mientras en la primera un grupo de fotógrafos chilenos dará cuenta de las protestas durante la dictadura de Pinochet desde una perspectiva documental, en *Ciudad del silencio* Gregory Nava pondrá sobre el celuloide una ficción basada en hechos reales sobre las víctimas de violación y asesinato en Ciudad de Juárez, México. Para ello se servirá de Eva (Maya Zapata), una superviviente

que clama justicia y Lauren (Jennifer López) una reportera de investigación americana que se implicará en el asunto para conseguir la información.

Poco después de los créditos de presentación de *Ciudad de Dios*, su protagonista, Buscapé, un joven fotógrafo aficionado, ante una situación espinosa, sentenciará: “si las fotos salen bien conseguiré currar en el periódico, hay que arriesgarse”. Sí, hay que exponerse porque “Ciudad de Dios queda muy lejos de la típica postal de Río de Janeiro” y nadie mejor que este aspirante a reportero para documentar la situación de las favelas brasileñas y, a la par, escapar de un destino prefijado (Parejo, 2009: 21-33).

Las películas de los agentes de policía fotógrafos repiten siempre un escenario, el lugar de los hechos, pero además, reiteran algunas constantes como son la minuciosidad de su trabajo, las dificultades que entraña y las secuelas a posteriori. En *El coleccionista de huesos* (1999) de Phillip Noyce, Lincoln Rhyme (Denzel Washington), un detective tetrapléjico que lleva a cabo sus investigaciones desde una silla de ruedas, felicita a Amelia Donaghy (Angelina Jolie) porque ha sabido imprimir el carácter científico que necesitan estas tomas, colocando un billete para establecer el tamaño de la huella. En este sentido Wayne Dobie (Robert de Niro) en *La chica del gánster* (1993) de John McNaughton, fotografía al público de la escena del crimen a modo de reconocimiento por si el asesino pudiera encontrarse aún presente. Además, diserta sobre las escasas posibilidades creativas que concede la fotografía criminal inmersa en la monotonía de una inmovilidad que le impide a la víctima defenderse del disparo fotográfico y al fotógrafo del impacto visual. Precisamente, será este el que conmocione de tal manera al protagonista de *After Image* (2000) de Robert Manganelli, un fotógrafo habitual del lugar de los hechos, que se vea obligado a abandonar su profesión temporalmente.

Se da la paradoja de que en ocasiones el investigador y el criminal son el mismo, aunque él no lo sepa. Este es el caso del amnésico protagonista de *Memento* (2000). Los recuerdos que genera Leonard Shelby (Guy Pearce) no persisten más de tres minutos, el tiempo que tarda en emerger una imagen *polaroid* (Parejo, 2010b: 117-132). Su enfermedad le ha llevado a construirse una memoria artificial a modo de los replicantes de *Blade Runner*. Una memoria

cuyo fundamento son las tomas de su cotidianidad, entre ellas, las de aquellos a los que consideran culpables de la muerte de su mujer y que acabará matando en busca de una pretendida equidad. Una falsa realidad que va erigiendo con esas instantáneas que forman parte indiscutible de su supervivencia. La situación se complica debido a que como señala Berger: “un instante fotografiado solo adquiere significado en la medida que se puede leer una duración que se extiende más allá de sí mismo. Cuando le otorgamos un pasado y un futuro” (1998: 89).

No obstante lo más frecuente es que en el contraplano latente del investigador se sitúen los investigados y, entre ellos, el asesino, que, a veces, también fotografía. En *Kalifornia* (1993) Carrie (Michelle Forbes) registra los escenarios de los crímenes de los asesinos en serie más conocidos de Estados Unidos para su tesis. Mientras su novio, el periodista Brian Kessler (David Duchovny), va grabando la descripción de lo que ocurrió en ese lugar. Para continuar el trabajo deciden emprender un viaje compartido en coche hacia el oeste con otra pareja Adele (Juliette Lewis) y Early (Brad Pitt). Al comienzo de su itinerario Early le regala una pequeña cámara a Adele con la que efectúa espontáneos disparos de índole turística que contrastan con las tomas de Carrie, más documentales. Cuando Carrie y Brian descubren que tenían a un asesino sentado en el asiento trasero de su automóvil, la cámara pasa a manos de Early que no sólo inmortaliza el escenario del crimen, sino que retrata al policía que acaba de matar. Con este gesto el director de la película, Dominic Sena, parece darle la razón a Susan Sontag cuando afirmaba que quien tiene la cámara tiene el poder, aunque la escritora se refería a un poder de carácter más compositivo.

Early forma parte de un imaginario de fotógrafos asesinos anclados en el terreno de la ficción y en los que la muerte se convierte en el motivo principal de sus tomas, independientemente de las diversas razones que le conduzcan a esta situación.

Recuérdese al personaje que interpreta Jude Law (Maguire) en *Camino a la perdición* (2002) de Sam Mendes, un fotógrafo criminal a sueldo cuyo placer no es el homicidio en sí, sino su retrato posterior o el de Michael Powell en *Peeping Tom* (1960) donde Mark Lewis (Carl

Boehm) diseña un artilugio, un espejo incorporado al pie del trípode, que hace posible a la víctima ver su muerte en directo.

Con esta última perspectiva entroncan tramas cinematográficas en las que la sucesión lógica se trastoca; no es el fotógrafo que asesina e inmediatamente después registra su trofeo, el cadáver. No, nos referimos aquí a aquellos que han hecho de su cámara un cómplice perfecto. El aparato no es un mero medio de registro del homicidio, sino su ejecutor como ocurre en *La machina ammazzacattivi* (1952) o *Imago Mortis* (2008) de Stefano Bessoni. En la primera Roberto Rossellini recrea a Marcelo Expósito, un fotógrafo que es capaz de suspender cualquier movimiento con el simple acto de refotografiar una copia en papel del personaje en cuestión. De este modo, su máquina se convierte en un arma mortífera a merced de los designios de su propietario. En *Imago Mortis* será el *tanatoscopio*, un supuesto invento de finales del siglo XVII, la excusa para asesinar. La necesidad de extirpar los globos oculares de la víctima en el momento de morir, para materializar sobre un soporte visible la última imagen impresa en su retina, se constituye en el desencadenante de una serie de asesinatos en aras de la investigación sobre este procedimiento.

Para finalizar es imprescindible una aproximación a *Mr. Brooks* (2007) que versiona gran parte de las fórmulas expuestas. Por un lado, se hace eco en el papel que interpreta Kevin Costner de la figura de un ejecutivo de vida ejemplar que se transforma en un psicópata asesino que retrata a los que mata para poco después quemar estas imágenes. Hasta aquí equiparable a Early de *Kalifornia* o a Mark Lewis de *Peeping Town*. Sin embargo, en el edificio frente al que se comete el primer homicidio vive un fotógrafo que se hace llamar Sr. Smith y que ilustra a la perfección el perfil del *voyeur* que retrata a una pareja mientras hace el amor. La propuesta que plantea el cineasta Bruce Evans resulta novedosa a partir del momento en el que Sr. Smith plasma el crimen perpetrado por Brooks, y es más, lejos de coaccionarle con una compensación económica, le instiga para acompañarle al siguiente asesinato. Por tanto, de algún modo estamos ante roles intercambiables, un asesino que fotografía y un fotógrafo que quiere aprender a ser asesino.

La comunicación a través de la mirada. Las dificultades de aprehender la realidad en *La ventana indiscreta*

“Lo visible puede permanecer culto... De ahí el afán por multiplicar los instrumentos de visión y ensanchar así, sus límites.”

John Berger (1974: 7)

EL sentido de la vista como auténtico protagonista de las informaciones que recibimos es un hecho indiscutible que nos lleva a reflexionar a cerca de otros conceptos estrechamente vinculados con él. Lo visible, la mirada, la realidad y su representación son nociones cuyas fronteras, en ocasiones, se perfilan como difusas dentro de un recorrido donde se enfrentan acciones como ver y ser visto.

Será mediante la película *La ventana indiscreta*, de Alfred Hitchcock, desde donde se abordarán estos términos relacionados con la comunicación a través de la mirada, en este caso de un fotógrafo transformado en *voyeur* ocasional. A partir de aquí se constatará la réplica a esta actitud de sus allegados y cómo el acto fotográfico queda reducido a sus prolegómenos donde el visor de una cámara se convierte en el mecanismo más utilizado para aprehender la realidad circundante. El hecho de mirar queda mediatizado por diversos dispositivos. Ventanas, con sus correspondientes persianas, una cámara fotográfica cuyo objetivo es sustituido por un teleobjetivo de distancia focal más larga y unos prismáticos dan cuenta del imaginario con el que cuenta el protagonista para ir configurando el quehacer diario de sus vecinos.

La ventana indiscreta (*Rear Window*, 1954), inspirada en una novela corta de Cornell Woolrich, cuenta la historia de L.B. Jeffries, un fotógrafo interpretado por James Stewart, que se encuentra recluido en su casa con una pierna escayolada. Esta situación de inmovilidad coloca delante de sus ojos un patio de vecinos que se convierte en un escenario¹ en el que transcurren diversas acciones: bailar, tocar el piano, cenar, quererse, intentar suicidarse..., ejecutadas por diferentes personajes. Como lo definiría el propio director de la película “Al otro lado del patio, hay cada tipo de conducta humana, un pequeño catálogo de los comportamientos. (...) Lo que se ve en la pared del patio es una cantidad de pequeñas historias, es el espejo, como usted dice -refiriéndose a François Truffaut-, de un pequeño mundo” (Truffaut, 2005: 205). Un mundo en el que también tiene cabida el asesinato, cuando James Stewart comienza a sospechar que Lars Thorwald (Raymond Burr) ha matado a su mujer. Tanto su novia Lisa (Grace Kelly), como su enfermera Stella (Thelma Ritter) y un amigo detective Thomas Doyle (Wendell Corey) serán en un principio reticentes a creer en el homicidio. Sin embargo, los hechos darán la razón al fotógrafo.

Para familiarizarnos con el personaje de James Stewart habrá que conocer su trayectoria profesional estableciendo una aproximación a su papel como fotógrafo que en esta película queda eclipsado parcialmente por su rol de *voyeur*, pero con un acercamiento formal al acto fotográfico y con unas referencias tanto en diálogos como mediante las fotografías en las que la cámara cinematográfica se detiene, que dejan constancia de su estatus como reportero.

Hitchcock construye el perfil del protagonista con una espléndida maestría y definición. Para ello, ya en la primera escena, nos proporciona todas las claves. Vemos a James Stewart sudoroso por las altas temperaturas tumbado en una silla de ruedas y con la pierna izquierda con una escayola donde aparece su nombre. Sin detenerse y dentro del mismo plano, será una cámara rota la que inicie una panorámica que informa a cerca de su profesión y que da

¹ Inicialmente la película se iba a desarrollar en exteriores, pero debido a las previsibles precarias condiciones de iluminación y a las imprevisibles condiciones climatológicas se decidió recrear los bloques de edificios en un plató.

paso a una serie de fotografías de diversa índole. Las primeras, en blanco y negro, perfectamente enmarcadas y colgadas en la pared, muestran una carrera de coches donde se han producido varios accidentes. Junto a ellas otra cámara y un flash van componiendo el pasado reciente del personaje que se completa con una foto sobre el aparador en color sepia y en negativo, de una chica que más tarde sabremos que es su novia. Para terminar este recorrido panorámico se detendrá en la imagen en blanco y negro de una mujer en la portada de una revista.

Este breve movimiento de cámara al inicio de la película da cuenta del presente del personaje (sudoroso e inmovilizado), el porqué de esta situación (hace calor y ha tenido un accidente), su profesión (fotógrafo), el tipo de imágenes que realiza (informativas), e incluso presenta una instantánea de una chica que sabemos que es importante en su vida por el lugar preferente donde está colocada, pero a su vez con un tratamiento de la imagen en negativo que se convierte en un signo inequívoco de que algo no funciona.

Instantes después los datos aportados por la imagen serán confirmados y ampliados mediante una conversación telefónica con su editor que afirma contundentemente “otra semana que tengo que prescindir de mi mejor fotógrafo”. La réplica no se hace esperar, “casi me matan por tu culpa”. El editor no parece querer cargar con la responsabilidad, pero nos confirma que las fotos que se han visto anteriormente se realizaron momentos antes del accidente “yo no te pedí que te pusieras en medio de aquella pista de carreras”. James Stewart se justifica, sin embargo el espectador ya intuye por su expresión que está ante un fotógrafo al que no le importa arriesgarse, “me pediste algo dramáticamente diferente y lo conseguiste”. El editor de la revista concluye con gracia, “y tú también”.

Ahora sabemos que se trata de un reportero reconocido e intrépido para el que su profesión ocupa un lugar preferente en su vida. J. Stewart no interpreta a un fotógrafo cualquiera que podría instalar un estudio en la ciudad como le plantea Grace Kelly, él trabaja para una revista y su oficina es cualquier parte del mundo. No cede ante la variedad de ofertas que ésta le sugiere “podría conseguirte una docena de encargos, moda, política...” y tampoco consigue visualizarla en los lugares donde trabaja “¿Has comido

alguna vez cabezas de pescado? ¿Te han disparado alguna vez?” Son algunas de las cuestiones con respuesta previamente sabida que discurren en un diálogo que deriva en la ironía, “esos tacones altos irán de fábula en medio de la jungla. Tendrán éxito en Finlandia cuando estés a punto de morir congelada”, para acabar mostrando una realidad que no es otra que la imposibilidad de estar juntos, “en este trabajo se lleva una sola maleta. Tu hogar es el medio de transporte disponible”. Ante tanta adversidad Lisa que hasta el momento había catalogado el trabajo de su novio como “un turista en unas largas vacaciones”, da por concluida la conversación con una sentencia tajante, “la única manera de formar parte de tu vida es suscribirme a tu revista”.

En oposición a esta figura de inquieto reportero gráfico que pertenece al pasado inmediato del protagonista y al que anhela sea su próximo futuro encontramos un personaje atrapado por una silla de ruedas que, en una mezcla de aburrimiento y deformación profesional, husmea tras los cristales. Desde la primera imagen, en la que el encuadre está ocupado totalmente por una ventana dividida por tres cristales con las persianas bajadas, y que progresiva y lentamente irán subiéndose una tras otra, para mostrar lo que ocurre al otro lado, se están exponiendo visualmente sutiles, aunque contundentes, señas del trasfondo de una película donde el papel del mirón marca el desarrollo de los acontecimientos. Estas señas se completarán con la inserción de los títulos de crédito y entre ellos por supuesto, el del film, *La ventana indiscreta*. En ese primer minuto el espectador cuenta con suficientes datos para saber que alguien va a mirar tras esa ventana y que algo va a ocurrir en ese patio de vecinos porque la cámara cinematográfica, que se ha colado por el marco central, está ya mostrando una toma descriptiva del entorno en el que vive el fotógrafo.

A partir de ahora, y como si de una gran pantalla se tratara, el espectador verá a través de los ojos del protagonista cómo se desarrolla la acción. En un claro símil con el cine, debido a que la mayor parte de las escenas son nocturnas, van tomando cuerpo una serie de ventanas iluminadas que a modo de pantallas simultanean varias historias a la vez para el deleite de James Stewart y el del espectador. Serán las ventanas y la posición de sus persianas las que marquen lo que se puede mirar y lo que no. Habitualmente

permanecerán subidas para que seamos partícipes de la cotidianidad de los vecinos. Sin embargo, en ocasiones, como cuando una pareja de recién casados atraviesa el umbral de la puerta de su casa y comienzan a besarse, una mirada cómplice terminará con la visión del episodio mediante la bajada rápida de las persianas, o cuando la señorita soltera intenta suicidarse.

El contrapunto en esta sucesión de imágenes que se dejan ver dentro de un conglomerado de ventanas que describen compartimentos estancos de vidas ajenas, lo marca Grace Kelly cuando de manera deliberada baja las persianas del apartamento de su novio exclamando “se acabó el espectáculo”, tras varios interrogantes planteados por éste a cerca de su conducta “me pregunto si es ético vigilar a un hombre con prismáticos o con una cámara con *zoom* ¿crees que es ético que consigas probar que no cometió el crimen?” Ella responde como si de un mero cristal se tratara, obviando la función de escaparate explicitada durante el film “no sé mucho de ética de ventanas”.

Antes de continuar con la ética del *voyeur* debemos detenernos para definir el concepto y las funciones que la ventana despliega en el transcurso de la película. Por un lado, encontramos una tipología que se asemeja a la descrita por Alberti, cuyo uso está estrictamente relacionado con una abertura a través de la cual mirar, un marco de la representación desde el que se contempla el exterior desde una posición de poder. Como sentenciaría Alberti: “una ventana abierta por la que se ve la historia” (Navarro de Zuñiga, 2000: 73). Una mirada, en definitiva, recortada y enmarcada por el contorno de la ventana. Así, podemos decir que, James Stewart, posee las condiciones ideales dado que el ventanal, que se presenta al inicio de la trama, le permite contar con un marco adecuado para desarrollar su papel de *voyeur* debido a que desde él tiene acceso a una gama de diferentes pantallas que no son más que otras nuevas ventanas a través de las que volver a mirar.

Así como hasta ahora, definíamos la ventana como el perímetro desde el que se establece un punto de vista único, éste a su vez da lugar a un plantel de aberturas que a modo de canales de televisión son seleccionados alternativamente por el protagonista. Un nuevo arquetipo que a diferencia de la anterior conlleva una mirada hacia el

interior de una vivienda. Por tanto, esta doble ventana, a modo de una cámara fotográfica o cinematográfica, propicia una inicial mirada hacia el exterior, la fachada del edificio, que inmediatamente se concentrará en un nuevo espacio, un apartamento en concreto, que irradiará una sucesión de imágenes narrativas a la retina del *voyeur*. Como explica Navarro de Zuvillaga “el concepto albertiano del cuadro como ventana implica una mirada de dentro afuera...si bien el concepto perspectivo de “mirar a través de” se da también en sentido inverso, sobre todo de noche y con el interior iluminado. Estos aspectos de la ventana se muestran con profusión en la película de Hitchcock *La ventana indiscreta*” (2000: 155).

Observar a sus vecinos, a modo de espía, para descubrir los entresijos de su existencia se convertirá en un ritual para el protagonista. Un hábito que no se queda sólo en un mero desplazamiento de la mirada hacia fuera, sino que este movimiento de cámara que sitúa al protagonista y por tanto, al espectador en otras vidas, supone una reflexión hacia dentro. Concepto que define a la perfección Xavier Antich refiriéndose a la obra del fotógrafo americano Robert Frank: “hay que salir de sí, hacia fuera, para buscar ahí algo con lo que poder mirar, de hecho, adentro” (2006: 108-123). Tenemos a un personaje, James Stewart, que no desea casarse y sale, se asoma y se inmiscuye en lo que tiene enfrente donde “no ve más que acciones que ilustran el problema del amor y del matrimonio; está la mujer sola, sin marido ni amante; los jóvenes casados que hacen el amor todo el día; el músico soltero que se emborracha, la pequeña bailarina que los hombres desean; la pareja sin niños que ha puesto todos su afecto en un perrito, y sobre todo, la pareja casada, cuya disputas son cada vez más violentas, hasta la misteriosa desaparición de la mujer” (Truffaut, 2005: 206). Hitchcock logra un diálogo visual entre las preocupaciones, que el espectador conoce porque han sido explicitadas en el apartamento del protagonista, y lo que éste ve como posibles respuestas detrás de las ventanas del edificio de enfrente.

La actitud del *voyeur* que planea durante todo el metraje no es aceptada a priori. Ni Grace Kelly, ni la enfermera de la compañía de seguros que le visita casi a diario comparten lo que parece estar convirtiéndose en una obsesión. “Intenta mirarte a ti mismo, mirar por la ventana con prismáticos es enfermizo” afirma la primera. Mientras, la enfermera considera esta conducta como punible y un

desencadenante de problemas y lo expresa así “el estado New York condena a 6 meses de trabajos forzados a los mirones y no hay ventanas en la cárcel. Sabe que en otra época le sacaba los ojos con un hierro candente. Nos hemos convertido en una raza de mirones. Huelo a problemas, sólo mira por la ventana viendo cosas que no debería”.

Ésta se convierte en un instrumento que permite la visión, pero no es suficiente, James Stewart desea acercarse más. Para lograrlo en primer lugar utiliza unos prismáticos. A partir de ese momento contemplamos las imágenes de las casas de enfrente circulares y con los bordes en negro. La proximidad que éstos le otorgan tampoco satisface las necesidades del reportero que saca su cámara y tras mirar por el visor decide cambiar su objetivo por otro de una distancia focal más larga, un teleobjetivo, que le proporcione una imagen más detallada de lo que ocurre al otro lado².

La cámara ejercitará diversas funciones durante el desarrollo de la trama, pero ninguna de ellas tendrá vinculación con su uso propiamente dicho³, con el acto de la toma fotográfica. La *ventana indiscreta* es una película en la que el protagonista, un fotógrafo, no acciona el disparador en ningún momento. Para él la cámara no es más que un mero dispositivo para ampliar la visión. En otras ocasiones se servirá del flash, como instrumento de aviso en caso de

² Durante toda la película se mantiene una forma de mostrar lo que ve el protagonista mediante la cámara o los prismáticos como dispositivo que consiste en ofrecer imágenes circulares para manifestar la presencia del objetivo, para distinguir cuando James Stewart mira de forma directa con sus ojos o cuando lo hace ayudado por el teleobjetivo de su cámara. Esta fórmula de representación, plenamente asumida por el espectador, no se corresponde técnicamente con la realidad que sólo proporcionaría ese tipo de imágenes con el uso de un gran angular extremo. Es decir, justo lo contrario a lo que emplea durante todo el film. En definitiva, nos encontramos ante un recurso efectivo, pero erróneo.

³ Fuera de este estudio quedan las interpretaciones psicoanalistas que consideran que el objetivo de la cámara reemplazaría al falo otorgando el poder a James Stewart, y sólo al final de la película cuando el protagonista abandona este símbolo fálico, cierra sus ojos y se coloca de espaldas a la ventana, resolverá sus problemas afectivos para poder compartir este poder con su novia. Véanse las opiniones de Lemire en Hitchcock (2000) *Rear Window*. USA, Cambridge University Press.

emergencia, “si vuelve haré una señal con el flash” o como arma de defensa para cegar al asesino que ante cada destello no consigue ver con definición a su víctima, James Stewart. Finalmente se convertirá en un código de auxilio mediante el cual llamar la atención de los vecinos y salvar su vida. Hitchcock justifica plenamente estos usos tan inusuales de los enseres del protagonista “la utilización de los “flashes” procede del viejo principio de *Secret Agent*: en Suiza tienen los Alpes, los lagos y el chocolate. En este caso teníamos un fotógrafo, que observa el otro lado del patio con sus instrumentos de fotógrafo, y, cuando tiene que defenderse, lo hace con los flashes. Para mí, es absolutamente esencial servirse de elementos relacionados con los personajes” (Truffaut, 2005: 208).

Es así como James Stewart de forma paulatina y con diferentes mecanismos irá introduciéndose cada vez más en la intimidad de sus vecinos hasta descubrir lo que él intuye como el asesinato de una mujer. Un crimen que no ha visto, pero que desde el primer momento tiene la certeza de que se ha producido. Certeza que no comparten ni Grace Kelly, ni su amigo detective porque los indicios contemplados a través de la visibilidad que proporcionan las ventanas no sólo no son suficientes, sino que se oponen a la lógica del asesino más novato. Las cuestiones planteadas por Grace Kelly dejan abierta la puerta a una duda más que razonable “¿crees que un asesino te dejaría ver todo? ¿Crees que no cerraría las ventanas para ocultarse? Un asesino no cometería su crimen delante de una ventana abierta”. Igualmente se instala la sospecha en el detective que la descarta casi automáticamente debido a la transparencia con la que se han desarrollado los hechos “no te parece una forma estúpida de cometer un asesinato ante 50 ventanas quedándose ahí sentado”. Vemos que la ventana vuelve a cobrar una renovada función que va más allá de dejar ver o ser una pantalla que fomenta la reflexión, ahora se sitúa próxima a la coartada.

Hasta el momento sólo se ha establecido una dirección univoca de la mirada, aquella que va del *voyeur* al otro lado del patio traspasando cada una de las ventanas, o aquella que en su camino de vuelta incide en el propio *voyeur*, pero sin que los que se encuentran al otro lado sean conscientes de esta situación. La verdadera comunicación se establece cuando a la acción de ver se opone a la de ser visto. Expresado en palabras de J. Berger “poco después de poder

ver somos conscientes de que también nosotros podemos ser vistos. El ojo del otro se combina con nuestro ojo para dar plena credibilidad al hecho (1974: 15). Es ahí cuando la película incrementa su grado de tensión. Inicialmente sólo se trata de un recelo, el temor a ser visto “atrás, no ve que puede verla. El viajante está mirando puede verla” -dice el fotógrafo-. El miedo patente a ambos lados de las ventanas, que sin embargo ahora se explicita en los ojos del asesino “esa no es una mirada normal, esa clase de mirada indica que teme que le estén vigilando”. Posteriormente, en una única ocasión, Hitchcock coloca la cámara en el patio y mediante un plano objetivo pone de manifiesto la vulnerabilidad del punto de vista único establecido hasta el momento. James Stewart y Grace Kelly se asoman tras oír el grito de una vecina a la que han matado a su perrito. La cámara desde el exterior se centra en ellos, atraviesa su ventana para evidenciar que el *voyeur* también puede ser visto.

El punto más álgido donde este diálogo entre ver y ser visto se establece, tiene lugar cuando el asesino toma conciencia de que ha sido espiado. En la escena la enfermera y James Stewart miran desde el apartamento al unísono por unos prismáticos y por el visor de la cámara, respectivamente. Grace Kelly, que se encuentra de espaldas en la casa del sospechoso con éste y la policía, agita su mano para que su novio y la enfermera se den cuenta de que tiene colocado en uno de sus dedos la alianza de la asesinada, pero también se percata el criminal que vuelve su mirada y descubre el lugar desde el que ha sido descubierto.

Se constata que se ha producido un *feedback* entre ver y ser visto, una respuesta que se circunscribe al ámbito de la mirada exclusivamente y que no tiene su correlación lógica, dada la profesión de James Stewart, en el de la fotografía. Philippe Dubois considera que el acto fotográfico está constituido principalmente por dos estadios “el momento de la producción (relación con el referente y con el sujeto operador: el gesto de la mirada sobre el objeto: momento de la toma) y el de la recepción (relación con el sujeto-espectador: el gesto de la mirada sobre el signo: momento de la re-toma)” (1994: 62).

En el transcurso del film el primer estadio, el momento de la toma, no se consolida. Sin embargo, y aunque la cámara

cinematográfica no haya recogido ese instante, existe una prueba que confirma su existencia en un episodio concreto. James Stewart mira a través del visor una diapositiva que él mismo ha realizado del jardín y la compara con la realidad, comprobando como la longitud de las flores en el lugar donde recela que se ha enterrado algo relacionado con los hechos, no es la misma. Por tanto, el espectador sólo tiene acceso al segundo estadio, el de la re-toma, aunque van a ser las palabras del fotógrafo las que determinen que las flores han encogido con posterioridad a la toma fotográfica. Nos encontramos ante un acto donde el primer paso, la ejecución, es omitida y un segundo en el que existe constancia de la diapositiva como soporte, pero con una visualización restringida y matizada por el protagonista. Una situación en las antípodas de películas como *J'avais quatre dromedaires* de Chris Marker producida una década después (1966), compuesta íntegramente por fotografías y que encuentra su fundamento en la mostración de un álbum recopilado durante diez años por un fotógrafo *amateur*.

Esta deliberada carencia de imágenes que muestren al protagonista registrando los hechos producidos y que nos coloca en el espacio de la comunicación mediante la mirada no es óbice para que en la película se expongan algunas fotografías, pertenecientes al pasado, y referencias al lenguaje fotográfico. Alusiones como la que realiza Grace Kelly cuando al entrar en el apartamento en total oscuridad James Stewart le pregunta por su identidad. Ella le responde en términos absolutamente compositivos “leyendo de izquierda a derecha Lisa...Carol...Fremont”, mientras también de izquierda a derecha va encendiendo las luces de la estancia. Al accionar la última observamos tres nuevas fotografías de él en blanco y negro enmarcadas y colgadas en la pared.

En cualquier caso estas fotografías no tienen ninguna vinculación con el desarrollo de la trama en la que, parafraseando a Oscar Wilde, “el verdadero misterio del mundo es lo visible, no lo invisible” y en la que el director deja en manos de su protagonista unos utensilios estrechamente vinculados con su profesión para que los aproveche, única y exclusivamente, como una herramienta que permite ampliar la visión. Quizá, de acuerdo con Sarah Kember, considere que “no hace falta ser un semiólogo para advertir que las fotografías, por mucho que elijamos creer en ellas, no son verdad”

(1956: 35-54), o se trate de un descubrimiento -como afirma Ramiro Cristóbal Muñoz- en el que “este hombre, dedicado a captar la esencia de la gente, descubre sorprendido, que jamás ha visto la verdadera vida hasta entonces y constata que la existencia de las personas no puede plasmarse en una sola fotografía, sino que es, en realidad, una larga secuencia de instantáneas encadenadas” (2005: 15).

Los *paparazzi*

PARA comenzar con esta tipología se hace necesaria una aproximación al término de origen italiano, *paparazzo* (plural *paparazzi*). Este vocablo se emplea para designar a aquellos cuya conducta puede calificarse como entrometida y que carecen de escrúpulos a la hora de ejercer su profesión de fotógrafo. Una traducción más literal remite al zumbido de un mosquito y define a la perfección las molestias que puede generar este colectivo que se ha ido ampliando a medida que nos acercamos al siglo XXI.

La historia sitúa en la década de los 50, en Italia, la aparición de esta nueva modalidad de fotógrafos. No obstante, el término se hizo popular a raíz de la película *La Dolce Vita* (1960) en la que Federico Fellini define y denomina *paparazzo* a uno de sus personajes, en concreto al fotógrafo que acompaña habitualmente al periodista Marcello Mastroianni. Sin embargo, algunas películas habían tratado este tema con anterioridad. Ya vimos como en *Picture Snatcher* (1933) se empleaban algunas de las estrategias que irán cobrando con los años una mayor popularidad.

En cierto modo, algunas de las peculiaridades típicas de esta nueva generación de reporteros se encontraban presentes entre algunos de los fotógrafos de los años 30 y 40. Este es el caso del alemán Erich Salomon y del norteamericano Weegee, ambos precursores claros de los *paparazzi* en el ámbito de la fotografía y el cine. A los que sucederán posteriormente Tazio Secchiarolli y Ron Galella.

Un acercamiento a estos fotógrafos conlleva una serie de conclusiones parciales sobre cómo son, qué retratan y qué métodos han seguido los *paparazzi* reales para a partir de aquí plantear como se ha representado este tema en el cine.

En este sentido podemos afirmar que el éxito de Erich Salomon dependió fundamentalmente de tres factores: su equipo, su forma de trabajar y la manera de captar los hechos. Con respecto al primero, será una cámara *Ermanox*, un aparato de pequeñas dimensiones, poco visible y con un objetivo muy luminoso que le permitía exposiciones breves de noche y en interiores, la responsable de configurar la imagen de un fotógrafo caracterizado por su invisibilidad. Además, Salomon le incorporó un mecanismo, una persiana *Compur*, para que el sonido del obturador no distrajera a los retratados. Poco después, en 1931 adquirió la famosa *Leica*. Por otra parte, como ya se expuso, era capaz de permanecer en cualquier sitio sin delatar su presencia. Su estrategia era pasar desapercibido.

Salomon se consideraba a sí mismo un fotoperiodista cuyas tomas, aunque prohibidas a priori, pretendían ser puntos de vista íntimos, privados, exentos de pose, registradas en los instantes menos políticamente correctos, cuando menos lo esperaban los retratados. Además, llama la atención, y ese es otro de los valores de este maestro, como teniendo en cuenta los largos tiempos de exposición necesarios, los protagonistas de sus encuadres no se reproducen movidos. Esto evidencia que sabía presionar el disparador de su cámara en ese instante en el que quien habla detiene el gesto y los que le escuchan también permanecen inmóviles. En definitiva, tuvo el instinto preciso para captar momentos naturales, pasando inadvertido, con ingenio y de calidad.

La carrera de este autor fue breve, una escasa década, pero esto no fue óbice para que concibiera un estilo que inspiró a otros fotógrafos y generará una serie de peculiaridades que le mantienen próximo a los *paparazzi* actuales provocando que se le considere como su precursor. Es innegable que ambos inmortalizaron a los considerados grandes de su época. Salomon detuvo con su objetivo actitudes que podemos considerar privadas de políticos, jueces, diplomáticos... relajados, desayunando o incluso dormidos. En la actualidad se va más allá en los registros y los personajes considerados de interés son otros: actores, cantantes, personajes de televisión, etc. Aun así, Salomon y los *paparazzi* posteriores retrataron a los personajes públicos más conocidos y demandados por el público. Y aunque las profesiones de sus retratados difieran, ambos emplearon la cámara indiscreta. Es decir, intentaron capturar imágenes sin ser

descubiertos. En el caso de Salomon no por el hecho de tomar fotos prohibidas, sino diferentes y en aras de lograr una espontaneidad inusual para la época.

Otro valor en común radica en que “ya no será la nitidez de la imagen la que marque su valor, sino el tema y la emoción que susciten” tal y como señala Gisèle Freund (1976: 103). Lo importante es que los contenidos se ajusten y muestren aquello que pertenece al ámbito de lo desconocido, lo privado, independientemente de que pueda haber un detrimento de la calidad de la imagen. Sin duda, las condiciones actuales son más favorables en cuanto al equipamiento técnico y de distribución de las imágenes. Ahora bien, las tretas desarrolladas por Salomon hoy son más difíciles de mantener sin ser descubiertos.

Si tuviéramos que establecer un segundo periodo, y a su vez un renovado precursor de la foto de los *paparazzi*, lo encontraríamos en el fotógrafo sensacionalista de los años 40 Weegee que, con su cámara *Speed Graphic* cuyo manejo “aprendió deprisa para detener cualquier movimiento innecesario y estar preparado para responder en el acto” (Barth, 1997: 17), sacó a la luz imágenes donde se prioriza lo privado.

Weegee comparte con Salomon la necesidad y puesta en marcha de una serie de trucos para obtener sus fotografías. Su autobiografía se hace eco de numerosos episodios en los que su pericia logrará la obtención de una instantánea que a priori parecía imposible. Unas veces, echará mano de fingimientos, otras del empleo de un tipo de película, como es la infrarroja, con la que inmortaliza cientos de besos robados en los cines y en las playas de *Coney Island* (Felling, 1961: 51). Otras incluirán en el encuadre elementos que de forma inconsciente otorgan un novedoso significado a la imagen. Este es el caso de *The Critic* (1943) donde dos señoras de la alta sociedad forman parte de una toma en la que ha sido introducida deliberadamente una vagabunda. John Marz comenta esta puesta en escena: “aunque Weegee ha afirmado que sólo tras revelar el negativo descubrió a la indigente, su asistente Louie Liotta ha contado una versión muy distinta. Evidentemente Weegee le pidió a Liotta que fuera en busca de una cliente regular de su bar favorito, el “Sammy’s on the Bowery”, y que la condujera a la Opera Metropolitana en la noche

inaugural. Allí, Liotta y la mujer pasaron un rato con vino barato mientras aguardaban la llegada de las limusinas. Liotta retuvo a la “modelo” hasta que las mencionas personalidades pasaron junto a ellas, y en ese instante la dejó sola para salirse del cuadro, con la esperanza de que su interlocutora permaneciera parada el tiempo suficiente para tomar la foto” (Marz, 2004: parte 4,2).

Volviendo a la definición inicial del término *paparazzo*, podemos afirmar que Weegee fue un fotógrafo entrometido. Sin embargo, a diferencia de Salomon, el reportero de sucesos, no siempre intentó pasar desapercibido. Su planteamiento no siempre parte de la cámara indiscreta, sino, y es aquí donde coincide con un concepto de *paparazzo* más actual, con llegar el primero y lograr la exclusiva. A ello contribuyó el hecho de que en 1938 le fuera otorgado el privilegio de ser el único que podía tener una emisora de la policía instalada. Estrategias, dedicación, manipulación y en algunos casos fotografiar sin permiso, como muchos *paparazzi* de la historia de la fotografía, serán los pilares sobre los que se asienta la obra de este autor.

En 1940, la película *Historias de Filadelfia* propone un acercamiento a esta temática, pero imprime un divertido cambio en clave de comedia. George Cuckor narra cómo Tracy Lord prepara su segunda boda con un magnate, George Kittredge. El primer marido de Tracy, Dexter Haven invita al periodista Macauley Connor y a la fotógrafa Elizabeth Imbrie a registrar de primera mano los acontecimientos previos al enlace haciéndolos pasar por amigos de un hermano de la novia que reside en Sudamérica. Ambos trabajan para una revista de cotilleos, cuyo nombre delata el tipo de publicación de que se trata, *El espía*. Ocultos tras una falsa identidad comienzan a retratar las diversas estancias de la casa. La peculiaridad de este filme radica en que a los pocos minutos la familia descubre la verdadera profesión de sus invitados. Sin embargo, y a pesar de que Tracy detesta este tipo de reportajes, deciden interpretar una farsa de cara al periodista y la fotógrafa que se convierten sin saberlo en una suerte de *paparazzi* con el consentimiento de los retratados. La propia Tracy aparenta estar muy interesada en el supuesto *hobby* de Elizabeth y le sugiere que fotografíe cuanto quiera para finalmente tropezar deliberadamente con la mesa en la que se encuentra la cámara de fotos que cae al suelo, se abre y vela el carrete.

Por tanto, mientras los fotógrafos de la película actúan bajo parámetros previamente establecidos por Salomon y Weegee, centrando su actuación en una estrategia basada en el fingimiento de una personalidad diferente a la suya, los retratados de ficción se alejan de los inmortalizados por estos autores. En el caso de Salomon, debido a que no eran conscientes del acto fotográfico y en el de Weegee porque en el supuesto de que lo fueran no interpretaban con conocimiento de causa.

Varias décadas después en 1992 la labor de Weegee se verá representada en la película *El ojo público* de Howard Franklin que a medio camino entre la biografía y la representación de la vida de un *paparazzi* ficcional extrapola al celuloide la vida de un personaje real, el fotógrafo en cuestión. La película, plagada de referencias fotográficas y autobiográficas reales, nos muestra a un *paparazzi* cinematográfico que inicialmente se ajusta a la figura de Weegee. Ahora bien, no exenta de licencias cinematográficas que dan cuenta de episodios que nunca tuvieron lugar como el hecho de fotografiar en directo un asesinato conociendo de antemano el lugar y la hora.

No obstante y a diferencia de planteamientos anteriores *El ojo público* se hace eco de cómo los procedimientos para lograr aquello que se desea mostrar visualmente no solo se han incrementado cuantitativamente, sino que son un claro reflejo de una agresividad que será heredada por este colectivo y que permanece en la actualidad. Ambas fórmulas, estrategia y agresividad parecen hoy en día indisolubles para hacerse con la anhelada exclusiva. Sin embargo, no siempre fue así. El fotógrafo César Lucas, que es autor de más de 100 portadas de la revista *Interviú*, se hace eco de esta evolución: “Eran otros tiempos (...) Existía una relación cercana y de respeto mutuo con el personaje (...) A lo largo de mi carrera he destruido fotografías para conservar la confianza de alguien, algo impensable hoy en día” (Lucas, 2008: 3)

La película *Vacaciones en Roma* (1953) de Willyam Wyler dará cuenta de este respetuoso proceder. No en vano los protagonistas, Joe Bradley, un periodista estadounidense, cuyos propósitos iniciales no son otros que conseguir un buen dinero por una exclusiva donde contará las aventuras de una princesa en Roma, y el fotógrafo Irving que capturará con sus cámara esos momentos, renuncian en el último

instante a vender el reportaje. También en este filme se ponen sobre el celuloide algunos de los tópicos que planearán sobre este tipo de representaciones cinematográficas. Basta recordar la diminuta cámara mechero de Irving que dispara fotos a la par que proporciona fuego a su alteza o como la persigue para evidenciar de su inexperta destreza sobre una Vespa. En este sentido, tampoco se echa de menos una toma en la que redactor y fotógrafo se alían para que el destello del flash no delate sus intenciones. Finalmente, tras una acalorada pelea entre los guardias de la princesa y los asistentes a un baile junto al río, Irving tiene la oportunidad de captar las instantáneas más delirantes de la película como cuando ella estampa una guitarra en la cabeza de uno de sus perseguidores. Y será esta imagen la primera que vea la nuevamente princesa Anna cuando el fotógrafo le entregue a modo de regalo un sobre en el acto de recepción a la prensa con el que finaliza esta historia.

Si hasta aquí hemos presentado dos claros precedentes de los *paparazzi* y las películas que los avalan, será Tazio Secharolli el reportero italiano por antonomasia de las tomas de acción robadas el que inspire al personaje de *La Dolce Vita*, que acuño la denominación de estos fotógrafos. Será precisamente Fellini quién le invite a realizar la fotofija de esta película en la cual no sólo la personalidad de este servirá de inspiración a su director, sino que también muchas de sus instantáneas estarán presentes de una u otra manera.

Sechiarolli durante su vida profesional, desde 1945 hasta 1992, retratará tanto la vida en las calles de Roma, sobre todo en Vía Véneto, como el *backstage* de decenas de películas. Este fotógrafo trabajará un nuevo tipo de reportaje basado fundamentalmente en la fotografía robada y con él conseguirá la fama. Esta notoriedad se debió no sólo por los personajes que retrataba, sino a la provocación que emerge de sus imágenes. Destacan sus fotografías de Anita Ekberg, Ava Gardner, Walter Chiari, Ana Maganani, Ursula Andress o el famoso *striptease* de Aichi Nana, entre otras. En 1962 empezará a fotografiar a Sophia Loren y no dejará de hacerlo hasta años después, cuando decide retirarse.

Sechiarolli, por tanto, es un *paparazzo* con mayúsculas, entrometido y sin escrúpulos en su manera de trabajar. No obstante, con el tiempo canaliza su gusto por retratar a personajes famosos del

cine a través de las películas en las que colabora dejando de un lado las formas más agresivas de sus comienzos.

Si el periodo en el que Sechiarolli ejerce esta profesión con mayor intensidad es durante finales de los 50 y la década de los 60, el *paparazzo* más significativo de los 70 y 80 será el americano Ron Galella. Muchos lo consideran el más famoso del siglo XX. Su *book* está lleno de imágenes inolvidables para su autor, para los inmortalizados y para el espectador. La imagen de Ron Galella protegido con un casco de fútbol americano con su cámara preparada para ser disparada con Marlon Brando en primer plano con gesto serio, explica una de las historias más relatada de este fotógrafo. Los preliminares se sitúan a la salida de un programa de televisión en Nueva York en el que Brando había intervenido en defensa de los indios. Galella le persiguió para retratarle sin sus gafas oscuras y su insistencia propició un puñetazo del actor que partió la mandíbula del fotógrafo y le dejó sin parte de su dentadura.

Aunque indudablemente el marcaje más próximo se lo realizó a Jackie Kennedy Onassis. Unas fotos en un parque público acabaron con una sentencia desfavorable para su autor y una orden de alejamiento, que tras su incumplimiento se tradujo en una resolución más dura aún, no volver a fotografiar a Jackie Kennedy. No obstante, Galella es osado y además, no le importa tener enemigos públicos como Mick Jagger o Woody Allen por hacer públicas sus intimidades. Su objetivo ha captado a los más grandes. Steve McQueen, Robert Redford, Warren Beatty, Jack Nicholson, Madonna, Andy Warhol, entre muchos otros, forman parte de un archivo fotográfico en los que paulatinamente el registro fotográfico se vuelve más agresivo e irreverente. Son tiempos en los que la violencia se hace más palpable en el entorno de los *paparazzi* y Ron Galella no duda en captar en 1986 el momento en el que el actor Sean Penn le plantaba un derechazo a un colega.

Paradójicamente desde un punto de vista cinematográfico, entre *La Dolce Vita* y los comienzos del siglo XXI apenas si se producen películas que tengan como protagonistas a la figura del *paparazzi*. Excepcionalmente, vemos a los que acosan a la famosa estrella de cine Anna Scott (Julia Roberts) y al propietario de una pequeña librería William Thacker (Hugh Grant) en *Nothing Hill* de Roger

Michell (1999) o *Paparazzi* (1997). En esta última Alain Berberian nos sorprende con un planteamiento novedoso en el que un vigilante, Franck, abandona su trabajo para acudir a un partido de fútbol y allí será retratado tras una estrella televisiva. La publicación de la foto implica el despido de Franck que a partir de ese momento actúa como si de un *paparazzo* se tratara en su búsqueda del autor de la toma en cuestión. Cuando lo encuentra sucumbe a las bondades de la profesión (fama, dinero fácil...) transformándose en el *paparazzo* más genuino.

Bajo el mismo título, *Paparazzi*, y la misma tipología de tipos duros que en la película anterior, rodará Paul Abascal (2006) un drama que muestra el acoso constante al que es sometido un actor de Hollywood y su familia hasta desencadenar un accidente. Las similitudes con la persecución a *lady Di* en 1997, que acabó con su vida, son manifiestas.

En el extremo opuesto el celuloide da vida a algunos *paparazzi* que no quieren serlo. El caso más notorio es el de Nicolas Bardo (Antonio Banderas) en *Femme fatale* (2003), que narra la historia de un ex *paparazzo* reconvertido a fotógrafo artístico. Su nueva condición le satisface plenamente, ahora bien, su precaria situación económica le obliga a retomar sus antiguos hábitos de trabajo. En esta línea Tony Leung interpreta a Fai un *paparazzo* sumido en cierta confusión en lo que su profesión se refiere. Será el cineasta independiente honkonés Vincent Chui quien dirija este film titulado *Fear of Intimacy* en 2004. Una película en la que plantea cómo la nueva ayudante de Fai cuestiona su actual trabajo en comparación con sus exitosas tomas como fotoperiodista.

Este elenco se puede completar con otras películas donde la comedia se erige como genero protagonista. Destaca *El juego de los idiotas* (2006) donde Francis Veber presenta a un *paparazzo* que capta la imagen de un millonario con su amante, una exuberante modelo. En la instantánea aparece casualmente un tercer personaje al que se le propone, y acepta, que aparente ser la pareja de la modelo para de este modo encubrir al millonario y evitar su divorcio. Así como en las películas anteriores, el fotógrafo y sus circunstancias le convertían en el auténtico centro del film, aquí es un personaje prácticamente

anónimo, lo que se aborda son las consecuencias de la imagen que ha capturado.

En este sentido, el director portugués Vasconcelos dirige *Abela & Paparazzo* en 2010. En esta propuesta nuevamente el retratado es alguien famoso, en esta ocasión Mariana una estrella de las telenovelas televisivas que aquí se enamora de un *paparazzo* que deliberadamente le oculta su profesión (recuérdese *Vacaciones en Roma*).

Finalmente con un tono ligeramente más dramático, no obstante dentro del género, situamos a *Delirius* de Tom Dicillo (2006). Se trata de una historia de amistad y engaño en la que Les Galantine (Steve Buscemi) traiciona a un amigo para conseguir unas fotografías de su novia, una conocida cantante pop.

Tras este recorrido por algunos de los *paparazzi* fotográficos y cinematográficos más célebres podemos concluir con algunas de las premisas que adelantábamos al principio y que son comunes a esta tipología de fotógrafos. El primero de los rasgos a destacar es el atrevimiento, como elemento primordial, con el que deben contar los *paparazzi* para realizar unas tomas que requieren un trabajo previo al acto fotográfico. Los clásicos tópicos inherentes a este colectivo como son la tenacidad, el estar apostado en una esquina durante horas o día tras día se repiten. Así como escenas que muestran diversos medios a través de los que se filtran informaciones y rumores que darán paso al seguimiento de un personaje. Todo esto en un claro afán de mostrar algo que el fotografiado en cuestión quiere que permanezca oculto. Todos los personajes de las películas tratadas dan sobradas muestras de estas actitudes.

Estamos, por tanto, ante un fotógrafo de acción que trabaja a escondidas y cuyos registros no están autorizados. Esto implica unas imágenes exentas de pose y difícilmente repetibles, únicas. Tomas irrepetibles como la del primer cigarrillo de la princesa Anna en *Vacaciones en Roma* o la de Laure bajando del coche en *Femme Fatale* o la de la pareja de amantes en *El juego de los idiotas*. Quizá por ello, se trate de un trabajo bien remunerado y los *paparazzi* cinematográficos así lo expresen. Basta recordar los protagonistas *Paparazzi* tanto la de Abascal como la de Berberian. A veces, la recompensa está más vinculada con el hecho de obtener la fama como en *Delirius*.

Otro aspecto que comparten es el uso de diversos dispositivos y estrategias, más o menos sofisticadas, para conseguir fotografías que en ocasiones rayan con la legalidad y en las que suele estar presente la falta de miramientos a la hora de realizar la captura fotográfica. Sin lugar a dudas el *paparazzo* de *Fear of Intimacy* es el que dispone de los medios más avanzados. A partir de aquí, se plantea una clara disyuntiva entre la foto propiamente dicha de los *paparazzi* y otro tipo de imágenes más estimadas socialmente. La circunstancia de que ni el propio *paparazzo* quiera serlo da lugar a que ésta sea una de las profesiones más odiadas. No podemos olvidar que el *paparazzo* de *Fear of Intimacy* está mejor considerado en su etapa profesional anterior, Salomon se consideraba fotoperiodista, Weegee artista y el personaje de Antonio Banderas en *Femme Fatale* aspiraba a serlo.

Indudablemente, el concepto de *paparazzo* con el que definíamos esta profesión al principio sigue siendo válido. No obstante, gran parte de los *paparazzi* de la actualidad se han decantado por una serie de personajes carentes de glamour y en su mayoría efímeros, cuya profesión no es otra que lucrarse a costa de la simulación.

El fotógrafo en el cine. *Femme fatale*

“Se da la circunstancia de que un fotógrafo se acerque a un personaje, le pille in fraganti y le saque una fotografía con flash, es decir, delatándose, y salga corriendo. En ese caso se trata de una instantánea tomada sin consentimiento porque cuando es un robado el personaje ni da su consentimiento ni tiene conocimiento de que ha sido fotografiado.”

Pepe Bosch

EN la década de los 50 surge en Italia un nuevo tipo de fotógrafos, que en 1960 Federico Fellini define a través de un personaje llamado *paparazzo* en la película *La dolce vita*.

En un film anterior, *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954) de Hitchcock, James Stewart interpreta a un reportero gráfico atrapado temporalmente en su casa y en una silla de ruedas cuya manera de trabajar, a distancia, minuciosa y a escondidas, refleja lo que es y será la forma de proceder de la figura del *paparazzi*. James Stewart y su cámara fotográfica, que no realiza registro alguno durante la película, se convierten en los ojos mediante los que el espectador conocerá los entresijos de la vida de sus vecinos. Igual que semanalmente miles de personas descubren mediante los *paparazzi* lo que supuestamente esconden en la trastienda personajes conocidos.

La imagen del *paparazzi* también ha sido abordada recientemente en el cine, pero con matices más actualizados. Basta recordar, entre otras, la película francesa *El juego de los idiotas* (*La Doublure*, 2006), de Francis Veber donde la imagen captada por un *paparazzi* de un millonario con su amante obliga a éste a inventar una

historia en la que un transeúnte que aparece en la imagen es el auténtico acompañante de la modelo. El transeúnte, ajeno a la situación, y la modelo fingen una relación sentimental para probar que la presencia del millonario en la foto es una coincidencia y evitar así su divorcio. Otras como el film del mismo nombre *Paparazzi* (2006) dirigida por Paul Abascal muestran el acoso constante al que es sometido un actor de Hollywood y su familia hasta desencadenar un accidente, al más puro estilo *lady Di*⁴ y lograr arruinarle la vida⁵.

En *Femme Fatale* (2002) Brian de Palma va más allá y recurrirá a un ex *paparazzi* en apuros económicos para que tome una fotografía de una mujer que ha rehecho su vida en EEUU, pero con un pasado incierto. Una instantánea cuya publicación marca el futuro de la protagonista y que provoca una serie de acciones que afectan a todos los personajes. De ahí su importancia.

En esta película se narra la historia de una “chica mala, muy mala, absolutamente malvada” como se define Laura Ash (Rebecca Romijn-Stamos) poco antes de matar a su marido el embajador de los EEUU, Bruce Watts (Peter Coyote) y al fotógrafo, Nicolas Bardo (Antonio Banderas). En palabras de la intérprete: “una mujer que sabe cuáles son sus puntos fuertes, y los utiliza de una forma manipuladora. Eso incluye poder sexual y belleza”⁶.

Bajo los títulos de crédito iniciales Bárbara Stanwick y Fred MacMurray conversan. Él le recuerda cómo ella le convenció para que matara a su marido, ella le dispara y justo en ese instante emerge

⁴ La princesa falleció cuando su vehículo era perseguido el 31 de agosto de 1997. De acuerdo con Pepe Baeza, fotógrafo de prensa durante muchos años, su muerte fue: “el paradigma de la maldad de los *paparazzi*. Aunque los jueces han exculpado a los fotógrafos para el imaginario colectivo han quedado casi como unos asesinos”. Además los lectores asiduos enseguida encontraron responsabilidades: “como tantas otras hipocresías los que esperaban semanalmente el parte detallado de sus andanzas, se lanzaron contra aquellos a quienes implícitamente estaban encargando su seguimiento: alguien tenía que ser el culpable.” (2001: 110).

⁵ No se deben olvidar tres títulos de los años 90: *Paparazzo* (1995) de E. Bennett, *Paparazzi* (1997) de Alain Berberian y *El ojo público* (1992), dirigida por Howard Franklin.

⁶ Declaraciones de Rebecca Romijn-Stamos en una entrevista en el *making off* de la película.

el título de la película *Femme Fatale*. El plano comienza a abrirse y descubrimos a Laure viendo un clásico del cine negro, *Perdición* (1944) de Billy Wilder, de espaldas a la cámara recostada y desnuda sobre la cama. La presentación está servida, estamos ante una seguidora de una *femme fatale* mítica. Al final del film se pueden valorar los esfuerzos del Brian de Palma por actualizar los estereotipos tradicionales de las décadas de los 30 y los 40 e imprimir en la protagonista las dosis de modernidad necesarias para hacer de ésta una historia actual. En cualquier caso como dice el director en una entrevista posterior al rodaje: “Cuando hablas de una chica sexy, ¿empiezas por decir que es muy maja? Lo dudo. Una *femme fatale* no es una chica simpática, es sexy”⁷. Pero en Laure, al igual que las míticas mujeres fatales, la compasión se hace un hueco en los instantes finales (en este caso en la segunda oportunidad que Brian de Palma le otorga).

Femme fatale describe el relato de la traición de Laure a sus dos compañeros en el robo de una joya en forma de serpiente compuesta de diamantes que cubre parcialmente el cuerpo de Verónica (Rie Rasmussen) una famosa *top model*, mientras desfila sobre la alfombra roja del Festival de Cannes de 2001. Laure seduce a la top y se escapa sola con el botín a París donde es descubierta por uno de sus colegas y a su vez confundida con Lily, una mujer a la que se parece y a quién roba su identidad y unos billetes de avión a EEUU mientras la auténtica Lily se suicida ante la mirada impasible de Laure que consigue huir de su perseguidor. En el vuelo cautiva al embajador de los EEUU con quien se casa. Los problemas surgen cuando siete años después retorna a París con su marido, es fotografiada por un ex *paparazzi* y su imagen es portada de una revista de prensa rosa. Sus antiguos cómplices ven la foto y se inicia una persecución para recuperar las joyas y vengarse de la felonía.

Brian de Palma, de forma consecutiva y con los mismos escenarios y personajes, plantea un doble final. En el primero, que entronca con la mujer fatal hasta sus últimas consecuencias, la protagonista seducirá y engañará al fotógrafo, que preso de su culpabilidad e instinto protector, entrará sin desearlo en un juego de

⁷ Declaraciones de Brian de Palma en una entrevista en el *making off* de la película.

extorsión que pasa por conseguir un falso rescate y que le sitúa como secuestrador. El desenlace en el puente de Debilly acaba con la vida de los tres, el marido, Bardo y Laure.

En el segundo, Laure despierta de un sueño premonitorio, que no es otro que el final ya visto. Esta revelación que se constituye en el paradigma a no seguir, impide que se produzca el suicidio de Lily, que sea ésta la que retome su viaje programado a EEUU, que Bardo rehúse volver a ejercer de *paparazzi* y que finalmente los que mueran sean los cómplices del robo.

Desde este punto de vista *Femme Fatale* puede abordarse desde perspectivas estrechamente vinculadas con la elaboración de la narración fílmica y la puesta en escena basadas en el retorno, la reconstrucción de los hechos, la gramática cinematográfica y las citas especialmente a Hitchcock⁸ y a películas de Palma⁹. Pero también desde la figura del fotógrafo como motor imprescindible de la trama, y en consecuencia el desarrollo de su trabajo y las referencias fotográficas que tienen cabida en el film.

El fotógrafo

Femme Fatale no es una película de *paparazzi* en toda la extensión del término, aunque en una primera aproximación pudiera asemejarse. Es el relato de un *paparazzi* retirado. Nicolas Bardo es un fotógrafo reconvertido a artista que trabaja en un espectacular montaje fotográfico. En palabras de su intérprete: “llevo 7 años intentado acabar una obra de arte (...) Está buscando una pieza de este puzzle que todavía no encuadra. Y un día veo a una bella mujer sentada en un café, en una terraza, y ella es exactamente la pieza que busco. Y

⁸ Véanse las marcas de estilo de Hitchcock en caracteres como la doble personalidad, las casualidades, las vueltas de tuerca que conducen a evidenciar que las cosas no son lo que parecen, los estadios oníricos y la similitud entre las protagonistas de uno y otro director en *Vértigo* (1958), entre otras.

⁹ El contenido inicial, el robo, se asemeja a *Misión imposible* (1995), el tono erótico seductor ya había tenido su espacio en *Doble cuerpo* (1989) y en *Vestida para matar* (1980) donde la escena del museo es revisitada por la protagonista y el *paparazzi*.

por ello se involucra en la historia”¹⁰. Es un fotógrafo que no quiere volver a ejercer su antiguo oficio y así lo expresa: “sabes que no me gusta ese rollo, me hace sentir fatal”, le dice a su editor.

Estamos ante un ex *paparazzo* que aún conserva en parte la idiosincrasia de éste, aunque la forma y contenidos finales de sus tomas sean otros. La carta de presentación que Brian de Palma hace de este personaje es lo suficientemente reveladora para corroborarlo. La cámara cinematográfica enmarca a Bardo inmortalizando desde la terraza de su casa a dos mujeres, una de ellas ahora morena, Laure que al darse cuenta de la situación increpa al fotógrafo. Bardo como en sus mejores tiempos de *paparazzi* responde: “este es un país libre, tengo derecho a fotografiar lo que quiera y a quien quiera desde mi terraza”.

Esta contestación que años atrás hubiera estado plenamente justificada en la actualidad ha quedado parcialmente obsoleta debido a que Francia es uno de los países donde más se salvaguarda la intimidad del ciudadano¹¹. Bardo tiene razón cuando dice que puede fotografiar a quién quiera, otro tema es publicar esas instantáneas sin el consentimiento de las retratadas.

Dos factores que el director de la película expone a continuación darán por zanjada esta cuestión. Si aparentemente, por el contexto narrativo y por la acción que se estaba desarrollando al presionar el disparador pudiera pensarse que se trata de una toma comprometida que un *paparazzi* acaba de registrar, el hecho de que la

¹⁰ Declaraciones de Antonio Banderas en una entrevista en el *making off* de la película.

¹¹ Mención aparte requieren las legislaciones de otros países y su aplicación, así como las fotos tomadas a personajes franceses por fotógrafos de otra nacionalidad o fuera de Francia. Los dictámenes de cada caso dependen de un número de variables difíciles de prever. La reciente sentencia del Tribunal Constitucional alemán que da la razón a los *paparazzi* que fotografiaron a Carolina de Mónaco en su residencia de Kenia porque considera que informar sobre sus vacaciones está protegido por el derecho a la libertad de expresión, es una muestra de que las demandas judiciales en este sentido no siempre están respaldadas, aunque se hayan ganado en ocasiones anteriores como ocurrió en 2004 cuando el Tribunal Europeo de Derechos Humanos de Estrasburgo dio la razón a la princesa por la limitada protección a su vida privada. *El País*, 19 de marzo de 2008, 43.

imagen que posteriormente aparece en la pantalla del ordenador de Bardo, de Laure y su amiga convertidas en siluetas para ser colocadas como una pieza más de un collage, contraviene el supuesto inicial de que estamos ante un *paparazzi*. Bardo ni conoce, ni le interesa el trasfondo de la situación, sólo se ha sentido atraído por los perfiles en sombra de las dos mujeres. Además su intención en ningún caso está relacionada con su publicación, sino con la creación artística.

En definitiva, el director propone una escena a priori engañosa donde presenta a un fotógrafo con las connotaciones propias de un *paparazzi*, si se tiene en cuenta que es alguien que responde a algunas de las premisas propias de este trabajo. La circunstancia de mostrarle solo, sacando fotos con una cámara profesional con un teleobjetivo y a gran distancia de un hecho, que aunque el fotógrafo no sea consciente, el espectador considera cuando menos delicado, implica que éste le vincule con un *paparazzi*. Ahora bien, el desarrollo de la escena desmontará este supuesto para colocar a Bardo la etiqueta de artista.

Un artista que como corresponde a la época se encuentra a medio camino entre las herramientas más tradicionales y la tecnología digital. La inmediatez con que se visualizan, seleccionan e imprimen los imágenes registradas corresponden a los soportes más actuales, mientras su posterior manejo mediante una clásica guillotina y su adherencia al collage final trastocan las aproximaciones humanistas que dividen el tiempo con la cámara y el del laboratorio que concluye con el secado de la copia. El proceso digital, aquí y como se verá más adelante, iguala a ambos, dado que no se produce retoque alguno, para establecer la frontera en un momento posterior que remite al tiempo de la creación global.

Siguiendo con el juego de reiteración de espacios, y con un salto en la narración de siete años, la película incide en retomar la figura del *paparazzi* y Brian de Palma vuelve a situar a Nicolas Bardo en la misma terraza. En esta ocasión, la escena muestra una conversación telefónica entre éste y su editor en la que se hace patente el trabajo inacabado y repetitivo de un artista que fotografía una y otra vez el mismo espacio sin encontrar el último fragmento de su composición fotográfica. La propuesta es comprendida de inmediato: “o sea que quieres que la pille”, aunque se resiste a aceptarla. La insistencia del

editor con argumentos determinantes sobre la precaria situación económica por la que atraviesa y la gran cantidad de dinero que podría conseguir por una sola instantánea, hacen que se vea abocado a realizar una fotografía de encargo a la mujer del embajador de los EEUU, nunca antes retratada, que visita París, Laure. Sin embargo, mientras asiente con desgana, su cabeza y su cámara ya tienen otro punto de mira, nuevamente dos chicas ahora en el café frente a su casa junto al simbólico cartel de un kiosco que reza *Deja vu*.

Sin más preámbulos en la siguiente escena nos encontramos a Bardo que ya ha diseñado una estrategia para conseguir las fotos ocultándose tras la apariencia de un ciego que choca con el coche oficial en el que llega Laure a la embajada americana en París. Ante el impacto cae al suelo, agarrándose el costado supuestamente por el dolor, pero en realidad es para sacar la cámara y disparar su flash sobre un primer plano de la cara de ella que intenta cubrirse con una mano que a su vez está enfundada en un guante blanco que destaca aún más el destello. El fotógrafo realiza dos tomas más y sale corriendo. La *Pentax* de Bardo ha conseguido su propósito.

Ahora sí estamos ante la toma de un auténtico *paparazzi* porque se trata de un registro no autorizado a un personaje, como expresa el fotógrafo Pepe Bosch “el concepto de *paparazzi* describe más al fotógrafo que va a buscar la fotografía no consentida, robada o no preparada” (Susperregui, 2006: 132). Bardo despliega su saber hacer del pasado para obtener una instantánea sin pose en la que el retratado no es copartícipe del acto fotográfico, ha quedado fuera ya que apenas si dispone de un breve lapso de tiempo para reaccionar.

El desconocimiento por parte del inmortalizado de una posible toma fotográfica, si bien es propio de las imágenes de los *paparazzi*, no es determinante, y lo prueban las miles de instantáneas que tienen su antecedente más directo en la denominada fotografía cándida de la que Eric Salomón fue su máximo exponente y que buscan la espontaneidad en el registro. Sin olvidar que: “el léxico que se utiliza para la acción de la cámara sugiera lo predatorio (...) Así, en el nivel lingüístico se establecen una serie de correspondencias metafóricas en las que la cámara se torna *arma*, la acción *caza* y el fotógrafo el *cazador*. Robert Doisneau por ejemplo, habla de sí mismo como un *chasseur a pied* y Cartier-Bresson, en su apología del “instante decisivo” hace

referencia directa a la estrategia de la caza” (González Flores, 2005: 124).

No obstante, cuando a lo anterior se añade su publicación en la prensa del corazón y una gran cantidad de dinero, como es el caso, las dudas en cuanto a una posible clasificación se desvanecen. En el personaje de Antonio Banderas además convergen algunas peculiaridades como una nítida visión del espacio que le sitúa en el mejor enclave, así como una serie de habilidades y recursos propios que aún estando solo, es decir, sin apoyo de empresa o ayudante alguno es capaz de lograr lo que Antonio Montero considera imprescindible para que una revista esté dispuesta a desembolsar una fuerte suma: “la foto, para que valga, tiene que ser buena, única e irrepetible” (Susperregui, 2006: 82). Y así es la instantánea de Laure bajando del coche.

En esta ocasión Bardo no recurre, como suele ser habitual, a una gran distancia física, ni al teleobjetivo para esconderse, sino que se ubica en la proximidad. No obstante, también se oculta, tras un disfraz¹², el de un invidente. La estrategia no permite hablar de robado, pero sí de foto no consentida donde el flash ha dejado mella achicharrando a la protagonista. Un toma que sólo encuentra “su justificación en la fascinación que desde los orígenes del retrato fotográfico ha provocado la imagen de los personajes destacados de cada época, alimentando lo que Román Gubern llama la pulsión mitomaniaca que arrastra esas exacerbadas expectativas populares, que son además un gran negocio” (Baeza, 2001: 111).

La foto que al final se publicará no cuenta con autorización alguna, pero además es una imagen que a priori se sabe no deseada. Y es este juego en el que el personaje se esconde de donde emana la noción de prohibición que provoca sobremanera a los *paparazzi* y a los editores. En Bardo, sin embargo, no despierta interés. Más tarde,

¹² Imitando los pasos de tantos otros fotógrafos que mediante destrezas en este mismo sentido han conseguido tomas prohibidas. Siguiendo en el entorno cinematográfico basta recordar la película *El Ojo público* donde Joe Pesci interpreta a un reportero gráfico cercano al mítico fotógrafo de los años 40, Weegee. El embozo es otro, el de un cura, sin embargo el objetivo, lograr la instantánea, y el resultado final es el mismo, cae sobre el asfalto y sale corriendo, pero con la imagen en la cámara.

una vez realizada la toma, propiciará un encuentro con la protagonista, algo poco habitual en la actualidad a tenor de las declaraciones del *paparazzi* Carlos Moraleda: “antes cualquier reportero que empezaba en la profesión al cabo de un año hacía amistad con alguno de los personajes y llegaba a tener buen trato. Ahora casi nadie habla”¹³. Para conseguir este encuentro el personaje de Antonio Banderas finge ser un homosexual que se ha hospedado la noche anterior en la misma habitación que se encuentra Laure y se ha dejado olvidado un CD. Nuevamente el director de la película recurre a un mecanismo que oculta la verdadera identidad del fotógrafo. No obstante, éste servirá para facilitar la posterior presentación de Bardo como el autor de la fotografía y abrirá el camino a futuras confesiones: “tengo ideas muy originales como fotógrafo (...) No piense que soy un *paparazzi*, los odio. Me siento fatal pero tengo que ganar dinero, no hay otra forma”. Pero hay un problema, como si de un *paparazzi* se tratara, se engancha a su personaje, aunque no desee fotografiarle.

A partir de aquí se pueden plantear otros rasgos que le alejan del prototipo de esta profesión. Si la obtención y la publicación de la foto son altamente satisfactorias, a veces incluso más que el beneficio económico que le reporta, hacer una portada le sitúa en la cima de sus anhelos profesionales. En la película en ningún momento se aprecian valoraciones en este sentido, se trata de un trabajo meramente alimenticio que no reporta ninguna satisfacción en el ámbito laboral, sino todo lo contrario. La publicación de la foto en la portada de la revista *Gala* significa un contratiempo en su carrera como artista, pero además supone una carga de culpabilidad ya que no se trata de una imagen cualquiera, sino que pone en peligro la vida de Laure, que lo expresa en los siguientes términos: “hiciste aquella puta foto, se la vendiste a esa revista y muy pronto esas malas personas vendrán corriendo a por mí”.

La aversión que manifiesta la protagonista por el *paparazzi* se extiende a otros personajes que se aprovechan de la mala prensa de

¹³ Carlos Moraleda cree que la causa de este cambio en los hábitos de los *paparazzi* reside en que en la actualidad lo único que importa es obtener la foto y es el medio televisivo sobre el que recae la tarea de plantear las cuestiones, cfr. Susperregui, José Manuel, *op.cit.*, 110.

este tipo de fotógrafos para intentar conseguir sus objetivos. Pepe Baeza afirma al respecto: “constituyen una de las profesiones más odiadas por el imaginario colectivo. Este odio afecta a la percepción que se tiene de la fotografía de investigación periodística a partir de la confusión interesada de ambos registros. Si un alto cargo es fotografiado recibiendo un maletín (...) siempre podrá calificar a quien ha obtenido las pruebas de *paparazzi* basura” (2001: 108). Con estas mismas palabras define a Bardo el jefe de seguridad del embajador cuando descubre que además de su cámara fotográfica esconde una grabadora. Además, ya nos había hecho conocedores de sus antecedentes penales y del precario estado de su cuenta bancaria. Tampoco goza de los parabienes del inspector de la policía que una vez solventado el malentendido del supuesto secuestro exclama: “no me gusta usted. Oiga Bardo, sé perfectamente quién es, un *paparazzi* listillo que lleva sin trabajar siete años”. Es obvio, siguiendo las palabras de Carlos Montenegro, que “cuando un fotógrafo está involucrado en un problema, sea culpable o no, siempre será calificado como *paparazzi*” (Susperregui, 2006: 49). La lista de apelativos insultantes puede extenderse aún. Sin embargo, en la película Bardo sale airoso de las pretensiones de considerarle además poco cultivado y defiende a sus colegas en estos términos: “los fotógrafos leemos, aunque te parezca increíble libros, revistas e incluso periódicos”.

En relación con la puesta en escena, los planos anteriores a la obtención de la instantánea no se hacen eco de uno de los estadios más significativos que es trabajo de campo previo a la toma. Tópicos como la tenacidad del fotógrafo apostado día tras día en el mismo espacio, la espera, en definitiva, o los medios por los que se filtran rumores e informaciones que darán paso al seguimiento al personaje, entre otros son obviados en el metraje.

Tras la captura de la fotografía de Laure descendiendo del automóvil oficial, Brian de Palma perfila en Bardo a un personaje tentado por el jefe de seguridad del embajador para obtener mayores beneficios por una imagen que nunca quiso plasmar. El doble del dinero no es suficiente para comprar su palabra y una foto sin valor para él. Según José María Mata: “la fotografía de *paparazzi* es la mejor pagada porque las revistas mueven mucho dinero con la publicidad que venden (...) las revistas del corazón son las que mejor pagan y las

que siempre pagan” (2006: 184-185); aun así ocultar un escándalo político mueve mayores cantidades.

Va a ser después de esta conversación cuando Bardo se integra definitivamente en el rol de *paparazzi*. La curiosidad que le genera el interés por una foto que va más allá de la prensa y la responsabilidad como parte ejecutora, le llevan a la búsqueda y persecución de Laure, antes omitida, que desembocarán en la puerta de un night club, *Sydney Live Show*.

Desde la acera de enfrente el fotógrafo apoyado en su moto con un teleobjetivo registrará el encuentro de la *femme fatale* con un tipo, primero en la calle y más tarde tras los cristales de una habitación en la primera planta del local. Tres disparos que detienen la imagen cuando el sonido del obturador se hace perceptible dan cuenta de cómo ella le está dando dinero. Como en *La ventana indiscreta* de Hitchcock el espectador observa la escena a través del objetivo de la cámara, sólo que ahora el fotógrafo está culminando el acto fotográfico mediante una serie de congelados que muestra la pantalla cinematográfica en los que Laure asiente y el individuo saca una bolsa de papel como pago. La distancia focal se amplía y recoge el instante en el que una pistola parece apuntar a Laure. En palabras de Rosa Olivares refiriéndose a las ventanas: “No importa tanto si la escena que vemos a su través es más o menos excitante, ya nos encargaremos nosotros de ver aquello que queremos ver” (2007: 17). El último congelado anula lo supuestamente expresado y muestra que se trata de la compra de un arma mientras se cierra la persiana.

En el comienzo del film con el relato intertextual de la película *Perdición*, Fred MacMurray entorna la ventana tras preguntar al respecto a Barbara Stanwick, no se desean miradas intrusas de un final anunciado. Sin embargo, Laure no parece haber aprendido la lección de la mítica *femme fatale* y la cámara de Bardo, que no es más que otra ventana, recoge una acción de la que se hace partícipe al espectador. De acuerdo con la definición de Laura González acerca de la cámara: “es un objeto que simboliza un programa a través del cual vemos el mundo desde hace más de veinte siglos ¿Por qué, si no, vemos a través de ventanas y estructurando nuestra mirada en cuadros? (...) ¿Por qué como dice David Hockney son ventanas nuestras representaciones del mundo?” (2005: 121).

La ventana indiscreta es también uno de los paradigmas sobre el tratamiento de las ventanas tanto en el sentido albertiano, de dentro a fuera, como en el desarrollo de la noción exterior-interior, la ventana como marco donde se proyectan una serie de imágenes para deleite de un *voyeur* (Parejo, 2007: 109-114). Es decir, como soporte que retransmite al espectador una acción cinematográfica que se sitúa más allá de los planos visibles. Brian de Palma recurre a la cita y homenaja a Hitchcock en esta breve escena donde los lugares comunes no son otros que un *voyeur*-fotógrafo y una trama prohibida que narra tras los cristales de una ventana en la intimidad de una casa. Imágenes privadas, que en *Femme Fatale* se aproximan a una estética desgastada y monocromática en grises que ya habían desarrollado autores como Merry Alpern en su serie *Dirty Windows*¹⁴.

Un concepto más actualizado de ventana implica su relación con medios más tecnológicos, pero igualmente cotidianos como la pantalla de una televisión. No en vano se emplean expresiones populares, como la televisión es una ventana abierta al mundo. En *Femme fatale* se encuentran algunas referencias como las pantallas de los numerosos monitores de los guardas de seguridad que no son más que miradores con los cuales están realizando el seguimiento del Festival de Cannes y que permiten al espectador visualizar el evento cinematográfico. La televisión aquí como la define Francois Soulages es la ventana social (2005: 209).

En esta película, además, la pantalla se subdivide en tres ocasiones en dos ventanas que versan a cerca de temáticas diversas pero en un espacio común y perfectamente sincronizadas, incluso en la primera ocasión las dos tomas convergen en la misma. Mientras la parte izquierda muestra una imagen fija, un collage, formado por decenas de instantáneas de las escaleras que se ven desde la terraza del fotógrafo, la de la derecha describe el mismo lugar en movimiento. Es decir, en ambas se contempla el mismo escenario, sin

¹⁴ En esta colección la autora convierte al espectador en *voyeur* de un club neoyorkino que capta a escondidas, tras los cristales de un cuarto de baño. El grano ampliado de la imagen da cuenta de una estética intrínsecamente vinculada al título y los contenidos de la serie, *Dirty Windows*. Para una información más completa respecto a trabajos donde la ventana es un componente esencial consultar el monográfico *A través de la ventana*, *Exit* n° 26, 2007.

embargo en la de la izquierda se hace a través del objetivo de Bardo, mientras en la de la derecha discurre la narración.

Este recurso, que propicia altas dosis de tensión a la trama, volverá a ser empleado en dos ocasiones más. La imagen que reproducen las ventanas de la izquierda en cámara estática es idéntica y el diálogo de ambas, que no es otro que el que mantienen editor y fotógrafo acerca de captar la imagen de Laure, se repite. Sin embargo, en la última Bardo rehúsa el encargo. En la mitad derecha la cámara cinematográfica registra un movimiento de *zoom* que tiene en ambos casos como protagonistas a dos chicas, aunque el segundo sirve para desvelar su identidad.

Una reflexión sobre esta forma de componer evidencia que no sólo el fotógrafo crea a través de una realidad fraccionada que se materializa en las innumerables tomas fotográficas que va adhiriendo al puzzle, sino que Brian de Palma con un medio que le ofrece mayor número de puntos de vista como es el cine, los incrementa con un montaje alterno que le permite abordar cada fragmento y duplicar la información.

Pero no siempre el director se sirve de este dispositivo que presupone múltiples perspectivas, a veces se decanta por una visión en panorámica que sea capaz con un solo golpe de vista de presentar todo un acontecimiento como el Festival de Cannes. Poco después de iniciarse la película y al terminar una conversación sobre el inminente robo entre Laure y uno de sus cómplices, éste desliza la cortina de la habitación del hotel en el que se encuentran y una nueva ventana se abre coincidiendo con el nombre del director, Brian de Palma. Tras ella destacan la clásica alfombra roja, los que desfilan, el público y algunos destellos producidos por las cámaras de foto.

En *Femme fatale* la figura del fotógrafo no se limita a la dualidad que presenta el personaje de Antonio Banderas entre ejercer como *paparazzi* o ser un creativo de la fotografía. Además, con menos peso en la historia pero altamente significativos, emergen otras tipologías como los reporteros gráficos que dan cobertura al Festival. Planos cada vez más próximos que van desde la presencia de multitud de flashes en pantalla, mientras el presentador hace referencia a la llegada

del director del film *East-West*,¹⁵ Régis Wargnier acompañado de la intérprete Sandrine Bonnaire¹⁶ y de la famosa top, hasta centrar la atención en una serie de fotografías que increpan a la modelo para que mire al objetivo de su cámara. El presentador también se refiere a los reporteros teniendo en cuenta su alto número y su procedencia, del mundo entero. No obstante, la cámara cinematográfica enmarca a una fotógrafa que avanza de forma decidida y frontalmente hacia la top a la vez que el *zoom* se acciona para proporcionar un plano detalle de su acreditación que muestra la foto carné y el nombre de Laure Ash. Será en estos breves instantes, mientras la inmortaliza, cuando la protagonista inicia un proceso de seducción que acabará con la modelo desprovista de su joya en los baños del recinto del Festival. La figura de la fotógrafa que se plantea en esta escena no es más que un señuelo para obtener un propósito ajeno a la profesión, en última instancia robar los diamantes.

En esta misma línea, la película presenta un personaje que se ha colado en la habitación del hotel de Laure, fingiendo el cometido de un fotógrafo. Cuando ésta abre la puerta una luz cegadora le impide ver a su interlocutor que cámara en mano va encadenando una tras otra órdenes propias del argot fotográfico: “Quieta ahí. Quítese las gafas. La luz es perfecta. Mire al objetivo”. El contraluz no permite tener acceso a su identidad, pero la tensión crece y se evidencia que el uso de la cámara y los consecutivos disparos de flash responden a una estrategia para deslumbrar a la protagonista y agredirla por parte de uno de los colegas a los que traicionó.

El resto de los fotografías que aparecen, no se enmarcan en la simulación, sino que son auténticos como la mujer que registra la puerta de la embajada americana poco antes de que Bardo retrate a Laure dándonos una pequeña pista acerca de lo que sucederá instantes después, aunque en realidad sólo se trata de una turista que registra momentos y monumentos para recordar.

Mención aparte requiere un fotógrafo de boda situado a la salida de la iglesia que se encuentra junto a las escaleras que forman parte del motivo principal del collage de Bardo. Los invitados de la ceremonia conscientes de la escasez de luz esperan, mientras el

¹⁵ Inicialmente presentado en el Festival de Cannes dos años antes.

¹⁶ Ambos, director e intérprete, hacen de sí mismos.

fotógrafo mira al cielo. Un cielo cubierto que simboliza los malos tiempos que se avecinan para Laure de quien en ese instante descubrimos su cara mediante un cartel que se está pegando en una marquesina próxima, y lo que es peor, los compañeros a los que engañó.

Este fotógrafo también tendrá un papel en el segundo final. La situación se repite, intenta agrupar a los invitados a quienes informa de que espera mejores condiciones lumínicas. Ahora, en cambio, un plano de un nubarrón por el que el sol parece querer asomar le sirve de réplica. Éste, junto con otros breves insertos, pasa por un plano del rostro del fotógrafo iluminado por un rayo. Rayo que se refleja en la maleta de Laure y en el objetivo de la cámara de Bardo y, a su vez, en un broche colgado en el interior de un camión que ciega a su conductor, y que finalmente acaba con la vida de los antiguos colegas en el robo, lo que generará altas dosis de tensión en la escena final.

Referencias fotográficas

Las referencias que aparecen en pantalla son una muestra de la controversia que se establece durante toda la película entre la figura del artista y la del *paparazzi*. Mención aparte demandan unas instantáneas que se introducen en el film con reminiscencias del pasado de una mujer Lily, cuyo parecido con Laure es tan extraordinario que es confundida con ella por sus padres. Fotos de familia pertenecientes al recuerdo y con contenidos que se repiten en todos los ámbitos domésticos. Un hombre que besa a una mujer en lo que parece su boda, la misma pareja con un bebé celebrando su primer cumpleaños, instantáneas que evidencian el crecimiento de una hija... Fotos enmarcadas, en su mayoría, pero también en un tablero que recoge distintos espacios y tiempos prendidos con chinchetas o de forma más actualizada en un marco digital que secuencialmente va dando paso a diversos retratos de una misma niña, la hija de Lily que ha fallecido. Todas bajo un mismo denominador común propio de este género: la felicidad de los retratados explicitada mediante su mejor sonrisa. Gesto que no está presente en las tomas ni del artista, ni del *paparazzi*.

Las primeras referencias fotográficas del film carecen de los soportes de las anteriores, ni siquiera son copias en papel, sino imágenes digitales en la pantalla de un ordenador. Tomas que se han visualizado en movimientos previamente mediatizados por el visor de la cámara que delata su presencia por la numeración inserta en la parte superior del encuadre propia de los valores de exposición del acto fotográfico. Más tarde, en las fotografías a través de la ventana, se seguirá el mismo *modus operandi* en cuanto a visualización, pero éstas tendrán su correspondencia en congelados de imagen a tenor del sonido del disparador, aunque en ningún caso serán presentadas fuera de ese formato.

El primer registro en papel no se hace esperar y pertenece a la selección de una de las fotografías iniciales insertas en el ordenador, aquella en la que se contemplan las dos siluetas, la de Laure y la que más tarde se descubre como su amiga Verónica y verdadera cómplice en el robo. Como ya se expuso, no es más que una pieza dentro de un fotomontaje que Bardo adhiere a las decenas de fotografías que lo configuran y de las cuáles la película también se hace eco en este momento y en dos ocasiones posteriores.

En la segunda un movimiento de cámara descriptivo del estudio del artista pondrá de manifiesto su ubicación sobre una gran pared. Pero será un congelado del rostro del fotógrafo el que funda con la pieza que da sentido a la búsqueda en el film, una fotografía, extraída del desenlace final. Una imagen donde el color blanco del camión y el vestido blanco de la protagonista, así como el reflejo, que se configura en una línea en diagonal entre su maletín y el broche colgado en el vehículo, sirven de epílogo al “ensamblaje de las imágenes que supone la confirmación de que cada toma aislada sólo puede registrar un instante congelado, pero también de que el conjunto (dilatado en el tiempo) puede dar una idea panorámica bastante aproximada de cómo sucedieron los hechos” (Gómez Isla, 2005: 74).

Una fotografía sobre la que se incorpora el rótulo que da fin a la película para abrir lentamente el plano hasta mostrar la obra en su totalidad. Una reconstrucción temporal que aglutina distintos intervalos descritos en el transcurso de la imagen en movimiento acerca de lo ocurrido en un mismo escenario y que omite el “instante

decisivo”, para situarse en uno inmediatamente anterior porque Bardo, finalmente, es un artista que no retrata el accidente, ni la muerte de los cómplices de Laure.

Sin embargo no se debe olvidar que la referencia que ocupa el punto álgido de la película y que determina el devenir de gran parte de los acontecimientos es el cartel que se coloca en una marquesina de la portada de la revista del corazón *Gala*. La foto, antes descrita, muestra a Laure tapándose la cara. El plano se acerca en un *zoom* a intervalos que hace legible la leyenda: “la esposa del embajador de los EEUU a su llegada a la residencia parisina”. El *leit motiv* necesario para el desarrollo de la primera trama se encuentra en la publicación de esta imagen que en el segundo final, y en la misma marquesina, es reemplazada por una vieja toma de la modelo con la serpiente enroscada a su cuerpo y en la que se demanda: “7 años después ¿dónde están los diamantes?”. Estamos ahora ante una imagen fija que cobra movimiento, siguiendo las indicaciones de Alain Fleischer: “desde que existen, las imágenes fijas (...) sueñan con emprender vuelo (...) y convertidas en imágenes animadas, escapar de su mortaja de papel” (Baqué, 2003: 201); y así dar respuesta a la cuestión planteada, Laure y Verónica lo tenían todo previsto, volarían con las joyas.

Funciones y conclusiones

Como punto de partida se debe establecer la existencia de dos estadios: actos fotográficos cuya correspondencia gráfica es obviada y otros, en los que el espectador accede a la imagen captada. Mención aparte, como ya se señaló, requieren las fotos de familia del pasado de Lily que sirven como apoyo a la trama para evidenciar el abismo entre la vida de dos personajes con un parecido físico indiscutible. Esta semejanza, plasmada en unas instantáneas de procedencia no explicitada, facilitará a Laure su posterior huida, y sus contenidos darán paso a una fabulación por parte de ésta que usurpará no sólo su identidad, sino su historia.

Los actos fotográficos que aquí se presentan tienen, en su mayoría, una primera función enmarcada en la cotidianidad que

esconde una segunda. La rutina de los fotógrafos de prensa, de boda o la de una turista se ven eclipsadas por otras intenciones. Resulta difícilmente justificable que una turista en plena noche y sin flash esté retratando la puerta de la embajada americana, sin la posterior presencia del que será el auténtico protagonista, Bardo. O la remarcada insistencia del fotógrafo de boda en esperar la aparición del sol, si no es para dilatar la escena final y generar tensión. Igualmente el quehacer diario de los fotógrafos de prensa se desvanece cuando Laure focaliza la profesión con un fin último que no es la toma, sino seducir a la modelo. El acto fotográfico como señuelo, que será empleado también por el cómplice de Laure con la excusa de realizar una foto para su pasaporte. Desde esta perspectiva las copias que de estas acciones se forjan no tienen cabida, ya que el interés radica en ese doble juego de funciones al que Brian de Palma somete al espectador.

En *Femme fatale* solo hay constancia gráfica de las tomas que se ve realizar a Bardo. Por un lado, la de Laure cuando desciende de su vehículo y algunas de las que conformarán el fotomontaje. Las primeras funcionan en tres sentidos, como soporte económico para su autor, para destapar el disfraz tras el que ha estado escondida la protagonista los últimos siete años y en última instancia como desencadenante de las acciones posteriores del film.

Las imágenes del puzzle fotográfico, inicialmente ajenas a la trama y expuestas durante su desarrollo como piezas creativas, funcionan como claves que se acercan cada vez más a la intriga. Finalmente el espacio en el que se resuelve, no es otro que el que muestra el fotomontaje. El espectador intuye que a través de sus fotografías puede saber más acerca de los entresijos del guión e intenta establecer una relación entre los personajes meramente filmicos y los que sigue a través del objetivo de la cámara de Bardo y sus copias en papel. Conexiones que sólo serán confirmadas al término de la película y a su vez del fotomontaje, que cobra sentido en el transcurso de la trama, pero que por sí solo no es más que una panorámica del lugar de los hechos, una referencia fotográfica espacial.

Fotógrafo de guerra

SI tus fotos no son suficientemente buenas, entonces no estás suficientemente cerca". Esta premisa acuñada por Capa parece dar cuenta de uno de los objetivos más acuciantes de la historia de la fotografía de guerra. Historia que desde un punto de vista cronológico ha ido transformado la representación en imágenes de los conflictos armados. Evidente desde que Roger Fenton en 1855 fotografió por primera vez una guerra, la de Crimea, hasta la actualidad, diversos aspectos como los condicionantes técnicos, el tiempo y el fundamento de las imágenes han propiciado este acercamiento del que hablaba Capa. No en vano, él siguiendo sus propios preceptos se situó en una de las trincheras de Cerro Muriano (Córdoba) para disparar su *Leica* una y otra vez hasta obtener la fotografía que se ha convertido en el icono de la Guerra Civil española, *El miliciano muerto*. Instantánea, polémica donde las haya, que ha despertado junto con la carismática personalidad del fotógrafo la curiosidad de no pocos directores de cine.

A pesar de varias tentativas de recrear desde la ficción este personaje, hasta el momento ha sido mediante tres documentales desde donde ha cobrado vida cinematográfica. Tres documentales que parten de la fascinación por este reportero, pero que discurren por planteamientos diversos. En el primero, *Robert Capa. En el amor y en la guerra*, Anne Makepeace (2003) aborda a la mítica figura desde un punto de vista oficialista que contó con la aceptación por parte de los herederos, la Agencia Magnum y el Centro Internacional de la Fotografía de Nueva York. Gracias a esta circunstancia se construye un largometraje en el que da cabida a las instantáneas de Capa, a sus diarios personales, a las aportaciones de aquellos más próximos a su vida y obra, así como, a algunas imágenes cinematográficas en exclusiva.

El segundo, *Los héroes nunca mueren*, se rodó un año después y se trata de un acercamiento más genérico donde la fotografía en cuestión da pie a consideraciones sobre la sin razón de las guerras. El primer *handicap* con el que se encuentra es la prohibición en fase de montaje del empleo de cualquier toma de Capa. Esta situación obliga a Jan Arnold a elaborar una película con la imagen pixelada del miliciano sobre la que superpone la voz de Alex Kershaw, biógrafo no oficial, y de varias personas, entre los que destacan los últimos supervivientes de la Guerra Civil española.

Los directores del tercer documental, Hugo Doménech y Raúl Riebenbauer a sabiendas de los contratiempos con los que se había encontrado Jan Arnold, optan en *La sombra del iceberg* (2007) por “no pedir ningún tipo de derechos y así mostrar todo lo que se consideró oportuno que viera el público”. Estamos ante una investigación que pone en tela de juicio la versión oficial a través del discurso periodístico de las seis W’s para llegar a la conclusión de que la toma del miliciano es una escena representada. Entre otras, se apoya en las declaraciones de Fernando Verdú, forense y jefe del Departamento de Medicina Legal y Forense de la Universidad de Valencia que tras un concienzudo estudio de la imagen afirma que no observa evidencias de muerte en la fotografía. Además, pone en duda que Federico Borrell, identidad adjudicada al protagonista de este encuadre en 1996, y el miliciano sean la misma persona (Doménech, 2011: 55-63).

En cualquier caso, la figura de este osado fotógrafo que se sitúa en primera línea ha sido durante largo tiempo un paradigma a seguir por reporteros reales y de ficción. Fotógrafos que como Pricey (Nick Nolte) en *Bajo el fuego* (1983) de Roger Spottiswood, no duda en mantenerse incorporado en un *jeep* mientras un avión sobrevuela la acción que retrata pertrechado con cuatro cámaras, apretando una y otra vez el disparador, a pesar de las advertencias de su colega: “Qué haces ahí arriba, métete enseguida debajo del camión, amigo. Vamos muchacho ven aquí te van a dejar como un colador”.

Otros como Richard Boyle y Cassady interpretan a sus *alter egos* en la película *Salvador* (1986) de Oliver Stone. Reporteros que recorren los campos de batalla formando parejas que parecen complementarse y que equilibran las ambiciones de uno con la

inexperiencia del otro. En *El año que vivimos peligrosamente* (1983) de Peter Weir un fotógrafo nativo, Billy (Linda Hunt) intenta desvelar con su cámara la verdadera Yakarta en guerra, mientras su acompañante Guy Hamilton (Mel Gibson) un joven e inexperto periodista australiano pondrá las palabras. No será la última vez que un tándem informativo desempeñe el papel estelar en este tipo de películas. *Los gritos del silencio* (1984) de Roland Joffé, narra la historia de dos fotógrafos reales en Camboya, el corresponsal de *New Times* Sydney Schanberg (Sam Waterson) y su ayudante Dith Pran (Haign S Ndor). Aunque el metraje da cuenta de otros fotógrafos, la desaparición de Pran en 1975 en Phom Phem y la denodada búsqueda del primero y posterior encuentro, los convierte en una nueva pareja fotográfica que acabará sus días compartiendo medio, *The New York Times*.

En este sentido la película de Danis Tanovic, *Triage* (2009) aborda las diferentes ambiciones profesionales de dos fotógrafos en Kurdistán. Nuevamente una pareja en la que la muerte de uno de sus integrantes forma parte de un guión escrito de antemano. Un guión que se ajusta sin dobleces a la vida real. No en vano la relación de reporteros muertos en acto de servicio es interminable. Basta recordar, entre otros fotógrafos cinematográficos, el fallecimiento de Kyle Morris (Adrian Brody) en los enfrentamientos de Yugoslavia que el cineasta Elie Chouraqui presenta en *Las flores de Harrison* (2000). Nuevamente emergen aquí valores prototípicos de este género. En esta ocasión será una bala dirigida a otro colega la que impacte en Kyle que pretende ayudarle.

Triage también reflexiona sobre la precaria salud mental que depara la exposición de estos reporteros al riesgo. En este caso concreto, cómo las violentas imágenes registradas por Mark durante una trayectoria profesional plagada de conflictos bélicos, han dejado una huella indeleble que desemboca en una seria dificultad de adaptación a su vuelta. Bajo estos mismos parámetros se representa al protagonista de *Las flores de Harrison*, un fotógrafo de guerra, Harrison (David Strathairn), que ha sido declarado muerto en Vukovar, aunque en realidad tal y como piensa su mujer Sarah (Andy McDowell) no es así. Una intensa y arriesgada búsqueda le dará la razón. Ahora bien, cuando encuentra a su marido en un hospital, este no la reconoce. No sólo tardará tiempo en reponerse, sino que su

nuevo objetivo fotográfico no será otro que las flores de su invernadero. Parece el momento oportuno de recordar las palabras del intérprete de Harrison: “Todos los periodistas implicados son víctimas”.

Prácticamente en el mismo estado encontrará Iris (Silke), una joven fotógrafa, a su amor con el que compartió momentos difíciles en la Guerra Civil española en la película *Iris* (2004) de Rosa Verges. Treinta años después de su desaparición se enfrentará a un envejecido y sin memoria, Óscar (Ginés García Millán), que no llegará a saber quién es ella.

Y es aquí donde se establece una línea divisoria que sitúa la puesta en escena de las películas de los años 80 y las posteriores. Fotógrafos, los primeros, que siguen al pie de la letra las indicaciones de Capa sin cuestionarse otras premisas que no estuvieran estrechamente vinculadas a la figura del héroe. En este sentido filmes como *El año que vivimos peligrosamente*, *Bajo el fuego*, *Los gritos del silencio* y *Salvador* son fiel reflejo de los cánones a los que debía responder un reportero de guerra.

Tras la guerra de la antigua Yugoslavia y más intensamente con el cambio de siglo los cineastas han subvertido estos principios que parecían inquebrantables y películas como *Las flores de Harrison*, *Triage* o el documental de Christian Frei, *War Photographer* (2001) se inscriben en este nuevo proceder más humano del reportero. Un fotógrafo que sin perder un ápice de su profesionalidad, no duda en situarse en primera línea de fuego. Ahora bien, cuestionando cada uno de sus actos y los de aquellos que propician el conflicto. Estas reflexiones dan lugar a que nos encontremos ante una nueva generación de reporteros donde en ocasiones el riesgo se traduce no sólo en la pérdida de su propia vida, si no en diversas tipologías de desequilibrio mental de las que los metrajes se hacen eco. Fotógrafos reflexivos y a veces nostálgicos como el de la película *Antes de la lluvia* (1994) de Milcho Manchevski que retorna a Macedonia para constatar en primera persona las consecuencias de conflicto étnico.

El caso más extremo lo encontramos en la película de Brian de Palma *Redacted* (2007) donde la visión del fotógrafo como héroe es sustituida por la mirada poliédrica de unos soldados de dudoso comportamiento aficionados al registro de imágenes. Combatientes

para quienes la cámara es un juguete más cuya función se asemeja a la figura de un diario fotográfico que incluye sus tropelías. Por ello la cámara se convierte en el testigo de cada uno de sus desordenes y abusos, que no dudan en registrar.

Mención aparte requieren otras dos películas, ambas fechadas en 2006, *Banderas de nuestros padres* y *Kabul Express* de Kabir Khan. La primera se inserta en la línea del film denuncia que estamos tratando, pero desde una perspectiva muy distinta. A pesar de que recoge la historia de uno de los enfrentamientos más encarnizados de la Segunda Guerra Mundial, el acaecido en la isla japonesa de Iwo Jima, Clint Eastwood enfocará su cámara hacia un hecho muy concreto, una fotografía. Una disparo fotográfico que muestra cómo seis soldados izan una bandera americana en la cima del monte Suribachi. La toma de Joe Rosenthal sirve de detonante para narrar una historia real a cerca de los instantes previos al registro, pero también de cómo los supuestamente tres marines supervivientes integrantes de la foto (Rene Gagnon, Hohn Bradley e Ira Hayes) “se prestaron” a una gira promocional para vender bonos de guerra. Bonos que se emplearon para recaudar los fondos que mantuvieron los combates y los problemas de conciencia que este hecho les supuso.

Finalmente, *Kabul Express* en formato de *road movie* y en clave de humor muestra la convivencia entre dos periodistas hindúes camino de Kabul, una fotógrafa norteamericana, un chofer afgano y un talibán de origen paquistaní que les ha secuestrado para regresar a su patria. Estamos ante una película india donde se imponen la concordia y el entendimiento durante un peculiar recorrido por la accidentada geografía de Afganistán.

A partir de esta variedad de títulos y las fórmulas mediante las que el cine ha caracterizado al fotógrafo se puede afirmar que su representación responde a los valores sociológicos imperantes en cada momento y que se adecua a la perfección a la imagen creada por los fotógrafos de guerra reales.

La mirada del reportero de guerra en el cine

DURANTE todo el siglo XX y hasta a la actualidad el cine y la guerra han mantenido estrechas vinculaciones que van desde la propaganda hasta la representación documental; a las que de manera más tardía se unirá la denuncia. Beatriz Sarlo señala un nuevo aspecto que abanderó Godard, el irónico-tecnológico: “la experimentación hecha en medio del peligro, en las peores condiciones, como son las de la filmación de un documental de guerra, donde los fotógrafos y directores trabajaron en la trinchera, bajo el fuego de los obuses, produce una destreza en el uso de la tecnologías. Terminada la guerra ese cine perfeccionado en sus medios técnicos está en condiciones de captar la felicidad de las estrellas” (Sarlo, 2003). Godard subraya cómo el dispositivo técnico de la guerra y el del cine confluyen en una gramática fílmica específica a la que nos referiremos más adelante.

Una interminable sucesión de títulos revelan una pluralidad de aproximaciones que muestran el odio, la sinrazón, la brutalidad y la muerte en los conflictos armados que en ocasiones se prolongan en el tiempo para abordar las secuelas de la guerra. Afloran, entonces, en el metraje traumas y enfermedades físicas y mentales que corroboran las dificultades de integración social a posteriori.

Ante esta diversidad de tratamientos fílmicos este texto se centrará en aquellos que están protagonizados por reporteros gráficos, considerándolos como testigos de primera mano del horror de la guerra.

Evolución de la figura del reportero de guerra

Desde que Roger Fenton fotografió por primera vez una guerra, la de Crimea en 1855, hasta nuestros días las fórmulas para reproducir en imágenes estos conflictos han ido variando. Estos mensajes gráficos, aunque aparentemente repetitivos, han tomado en consideración

diversos aspectos a la par que variables de distinta índole se han transformado. Parámetros como las condiciones técnicas disponibles en cada momento, los gustos estéticos, la noción de autoría, las condiciones ilustrativas, la censura, el riesgo y la manipulación deben tenerse en cuenta a la hora de abordar el quehacer profesional del fotógrafo.

Se hace necesario un recorrido por estos parámetros que proporcionará una visión global de las transformaciones y constantes de la labor de estos reporteros para finalmente ver si se adecuan a su representación fílmica.

Condicionantes técnicos

Indiscutiblemente la manera de trabajar del reportero de guerra no es la misma en los primeros conflictos registrados que en la actualidad. Los medios de los de que disponían Roger Fenton y Brady, para cubrir la guerra de Crimea y la de Secesión, respectivamente, han evolucionado de forma inimaginable. Basta recordar los problemas que tuvo el primero con las placas emulsionadas con colodión húmedo que debido al calor se secaban antes de ser expuestas o la visibilidad y falta de movilidad que imponían el carromato, que servía como laboratorio fotográfico, almacén y dormitorio, con el que se desplazaban ambos (Newhall, 2002: 85-91). En cualquier caso, los equipos de estos reporteros se distinguían por ser pesados y por las dificultades que entrañaba su traslado.

Los avances en este campo se traducen en una reducción de los formatos de película y de las cámaras, lo que supone una mayor libertad de movimientos. Hasta que la cámara no consigue prescindir del trípode no se puede afirmar que el reportero es capaz de situarse en primera línea e integrarse en el enfrentamiento. Además, como señala Susan Sontag: “la observación fotográfica de la guerra tuvo que esperar unos cuantos años más para que mejorará el equipo fotográfico profesional: cámaras ligeras, como la Leica, las cuales usaban una película de 35 milímetros que podía exponerse 36 veces antes de que hiciera falta recargarlas” (2003: 29-30).

Desde la I Guerra Mundial y sobre todo desde la Guerra Civil española la mejora de las condiciones de trabajo del fotógrafo es directamente proporcional a su implicación en el conflicto. Esta situación conlleva que las acciones pueden ser registradas y que los planos generales sean sustituidos por los de primer término.

Los siguientes progresos seguirán haciendo hincapié en alcanzar una mayor comodidad para el reportero. Para ello, no sólo se fabricarán cámaras cada vez menos pesadas y voluminosas, sino que las investigaciones se centrarán en la elaboración de diversos objetivos donde se prioriza la calidad. Por otra parte, la invención de la película en color supondrá un mayor realismo de los encuadres.

El siguiente punto de inflexión relativo a los avances técnicos, ya no estará relacionado con el espacio propiamente dicho, sino con el tiempo. La cámara digital, que elimina el proceso de revelado químico, limita considerablemente los tiempos de entrega de las fotografías. Esto, unido al desarrollo de los sistemas informáticos de transmisión, significa un incremento de la inmediatez en la publicación de las imágenes.

La temática de las imágenes

Otro aspecto en el que conviene detenerse antes de adentrarnos en los fotógrafos del celuloide es en los contenidos y la forma en la que los abordan, teniendo en cuenta que la foto de guerra está estrechamente vinculada a la muerte. Centrándonos en este tema se pueden establecer tres categorías: la muerte obviada, la sugerida y la mostrada.

La primera daría cabida a fotógrafos como Roger Fenton o Kapuscinski. A pesar de la distancia en el tiempo a la hora de obtener la toma, más de un siglo, ambos encuadres se caracterizan por la ausencia de cadáveres. En las tomas de Fenton serán soldados disfrutando de una vida apacible los que constituyan el motivo principal. Gisele Freund se detiene en particular en la imagen que ella denomina *Una juerga* donde alrededor de una decena de soldados beben animadamente en una especie de celebración (1976: 150). Fenton no retrata la muerte, no registra cadáver alguno. Tampoco a

las víctimas de la guerra. Excepcionalmente en *El Valle de la Sombra de la Muerte*, de 1855 las balas de cañón que en ella se recogen se convierten en una representación metonímica de la muerte. De acuerdo con Ignacio Ramonet: “la primera imagen que nos da un medio de comunicación de masas presenta una visión muy reformada respecto a la realidad. Hay que tener en cuenta que en esa guerra el cuerpo expedicionario francés estaba formado por un ejército de más de 250.000 hombres” (2004: 49).

En la misma línea, Ryszard Kapuscinski, periodista y premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades de 2003, se encargó de registrar los procesos de descolonización de distintos países de África a partir de 1957. En sus fotos no se aprecian las emociones que este reportero vivió y transmitió a la agencia de noticias polaca para la que trabajaba. En ellas está la mirada de un observador implicado en las que los propios africanos, en su mayoría sonrientes, son sus protagonistas. Unos protagonistas cómplices, que miran al fotógrafo con gestos y expresiones que son claras muestras de ternura y esperanza. En sus instantáneas tampoco existen evidencias del horror de la guerra, no hay sangre, sólo signos de pobreza y deterioro de unos pueblos que siempre parecen estar sumidos en la guerra. Las atrocidades que le rodean se circunscriben al ámbito de su narración, pero no se siente capaz de retratarlas e incluso tiene que entornar su mirada. Y así lo cuenta en su libro *Un día más con vida*: “Todas las personas habían sido asesinadas y todas las aldeas incendiadas. Los causantes de todo aquello al retirarse destruían todo vestigio de vida. Cabezas de mujeres arrojadas sobre la hierba de las cunetas. Cadáveres con el corazón y el hígado arrancados. A mitad del camino no pude menos que cerrar los ojos y proseguí el viaje a ciegas” (2003: 140).

La segunda categoría podríamos subdividirla a su vez en otras dos: la muerte sugerida a través de la tecnología de la propia guerra y la que se insinúa mediante los sentimientos. Entre las imágenes que se podrían englobar en el primer apartado, la muerte sugerida mediante la tecnología, destacan sobre las demás las pertenecientes a la Guerra del Golfo de 1991. Este conflicto se caracterizó por la vuelta a una fórmula caracterizada por la intención de no mostrar lo que estaba sucediendo, sino sugerir, en esta ocasión bajo el soporte tecnológico. Si en la Guerra de Crimea se sustituyeron los horrores de la contienda

por imágenes bucólicas de soldados posando, ahora, siglo y medio después, ya no sirven como disculpa las carencias técnicas del siglo XIX y se opta por hacer un despliegue de los medios en todas sus dimensiones.

En la Guerra del Golfo cambian los contenidos, varían las formas. No obstante, se llega al mismo punto que es el de no mostrar. Roman Gubern indica estas limitaciones a la hora de informar en esta guerra: “fue aseptica por la censura militar y en contraste con su hiperinflación mediática, se extirpó de su puesta en escena el dramatismo y la muerte. Los planos generales lejanos y el punto de vista aéreo, sin descender al terreno de las víctimas hicieron que sus bombardeos nocturnos fueran mostrados como gozosas velas encendidas” (*El País*, 16-09-2001).

En esta misma línea, la de priorizar el aparataje sobre sus efectos, y salvando la distancia en el tiempo, ya habían trabajado durante la I Guerra Mundial los soldados del ejército francés que siguiendo una técnica inventada por los hermanos Lumière, el autocromo, enseñaron al mundo su armamento. Tampoco estas fotografías darán cabida a la muerte, sino a la cotidianidad del manejo de ametralladoras o de una de las primeras ambulancias motorizadas.

Con respecto a la segunda opción, la muerte sugerida a través de los sentimientos, se debe señalar que se trata de imágenes donde los cadáveres no tienen presencia. En su lugar el llanto de un pariente, la mirada de un superviviente... se convierte en vías directas al corazón del espectador. Fotografías, entre otras, como *La salida de los americanos* (Vietnam, 30 de abril de 1973) o *Niño llorando a su padre* (1974) de Christine Spengler son muestras de esta forma de retratar la guerra. Las palabras de la propia fotógrafa a cerca de esta última imagen resumen a la perfección su visión de qué incluir en el encuadre: “Me hallaba hablando con el padre del niño en la carretera en el momento en el que fue alcanzado por una bala. Se desplomó a mis pies en un charco de sangre. Los fotógrafos allí presentes se abalanzaron sobre él para fotografiar su cabeza reventada. Yo seguía allí cuando su hijo llegó (...) Pensé que puesto que el padre había muerto, puesto que ya nada le devolvería la vida, el niño superviviente era lo importante. Él, la verdadera víctima de esta guerra” (1999: 91)”.

Esta tipología, cuando representa una opción personal y no está asociada a un proceso de censura, resulta insostenible debido a la presión de los medios de comunicación y más en la década de los 70 donde lo normal eran las exigencias del jefe de Christine Spengler “Tus fotos no son lo suficientemente “atrocies” comparadas con lo que hemos oído por la radio” (1999: 99). Y es esta premisa la que nos avoca directamente a las imágenes que exponen las consecuencias de la guerra mediante el registro de sus muertos. La violencia, el horror cobran un protagonismo creciente como motivos principales de esta tomas que configuran la tercera categoría, la de la muerte mostrada.

El tiempo de las imágenes de guerra

Una vez expuestos los contenidos de las imágenes se hace necesaria una aproximación en el tiempo. La cuestión ahora es dilucidar en qué momento se recogen las imágenes, para inmediatamente después profundizar en las motivaciones que llevan al reportero a seleccionar una escena y no otra y cuándo.

Se pueden establecer tres estadios temporales: el de premuerte, el instante justo de morir y el postmortem. En el primero englobaríamos todas aquellas instantáneas en las que el reportero aprieta el disparador de su cámara en un lapsus de tiempo anterior a que un soldado caiga abatido o posterior pero sin resultado de muerte. Se trata aquí de tomas cuyo protagonismo recae en los preliminares del óbito a modo de preparación para el combate, de enfrentamientos y en la figura de los heridos. Fotografías como *Centro de primeros auxilios durante la operación pradera* de Larry Burrows o *Marine americano lanzando una granada, Hué* (Vietnam, 1968) formarán parte del extenso imaginario de este estadio.

Por razones que se vieron al determinar los condicionantes técnicos (no se debe olvidar que hasta la Guerra Civil española la foto de acción no es posible) encontrar imágenes en las que se visualice el instante justo de morir es complicado. Además, una vez sorteadas estas dificultades entrarán en juego, dependiendo de las épocas, limitaciones éticas y morales. Serge Tisseron encuentra un antecedente en la Roma Antigua que resitúa esta cuestión: “Cuanta la

tradición que el pintor Parrhasios, hizo torturar a muerte a un viejo esclavo para que le sirviera de modelo de una pintura de Prometeo encadenado. En el momento en el que el anciano exhalaba su último suspiro, Parrhasios le habría dicho: ¡No te muevas! (...) Pero esta anécdota no sonará muy distinta, si en lugar de un Parrhasios pintor, nos imaginamos a un Parrhasios fotógrafo” (2000: 47). Y este es el caso de dos fotografías que trascendieron rápidamente e incluso han adquirido un valor simbólico: *Muerte de un miliciano* (1936) de Robert Capa y *One. Ejecución en Saigón* (1968) de Edwards T. Adams.

Polémicas a parte sobre su autenticidad, la primera muestra una temática desconocida en la historia de la fotografía, el instante en el que se desencadena la muerte, el instante en el que un soldado, Federico Borrell, cae abatido por una bala en Cerro Muriano, Córdoba.

La de Eddie Adams, más explícita aún, nos sitúa delante de la primera ejecución en directo, el asesinato mediante un tiro en la sien de un oficial Vietcong en Saigón. La imagen muestra el momento del disparo y el gesto de dolor del soldado, que a diferencia del miliciano de Capa no ha comenzado a caer. El ejecutor, el general brigadier Loan, también fue el que propició la toma. En palabras de Susan Sontag: “fue montada por el general Loan, el cual había conducido al prisionero a la calle, donde estaban reunidos los periodistas; el general no habría llevado a cabo la sumaria ejecución allí si no hubiesen estado a su disposición para atestiguarla” (2003: 71).

Esta fotografía evidencia el fracaso moral de los norteamericanos y ratifica, 38 años después, la observación de Ernst Jünger sobre el hecho de que no hay guerra sin fotografía. Además, evidencia el poder de los medios de comunicación, ya que sin éstos la acción y la imagen no se hubieran llevado a cabo. Las cámaras se convierten en un medio imprescindible para las acciones bélicas y los protagonistas de sus tomas aprenden su lenguaje: “situado junto a su prisionero a fin de que su perfil y el rostro de la víctima fueran visibles a las cámara situadas detrás de él, Loan apuntó a quemarropa” (Ibíd.: 71).

Finalmente, en el apartado de post mórtem se incluyen las fotografías que registran la situación a posteriori. Es decir, después de un enfrentamiento. El motivo de interés serán aquí los cuerpos sin

vida de los soldados. En definitiva, las secuelas de la guerra. Dentro de este capítulo los niveles de mostración oscilan. Véanse dos fotografías de McCullin: *Soldados de los Khmer rojos muertos*, Praveng, Camboya, 1970 y *English soldier transport the corpses of local Turks to the mosque*. Mientras en esta última el espectador sólo tiene acceso a las suelas de una decena de botas que nos indican que se trata del transporte de los cadáveres, la primera es una visión directa de la muerte donde se ven los cuerpos semienterrados de dos personas.

El fundamento de las imágenes

Las causas de qué la imagen que se capta sea una y no otra, están estrechamente asociadas a la idiosincrasia del fotógrafo y la de sus gobiernos. O lo que es lo mismo la ideología de éste y la censura que impere en el momento en cuestión.

Se ha visto como la guerra de Crimea fue tratada con una asepsia que poco tenía que ver con la realidad del campo de batalla. Se produce un desfase entre lo percibido y su representación. Las razones se deben buscar en la financiación de la expedición que contaba con un condicionante de partida: no asustar a las familias de los soldados. Además, el gobierno había solicitado a Fenton que contribuyese mediante sus imágenes a suavizar las noticias escritas que llegaban por carta y algunos diarios sobre las penosas condiciones de los combatientes.

Durante las guerras mundiales va cobrando importancia la figura del censor que es el encargado de eliminar todas aquellas fotografías que supusiesen algún perjuicio para la defensa del país. Además, franceses y alemanes sólo admitieron una selección de reporteros.

Esta situación se consolidará durante la II Guerra Mundial con una serie de revistas donde la imagen aumenta sus proporciones y prevalece sobre el texto. Los fotógrafos de estas revistas van a ser los encargados de tomar las escenas más cruentas. No obstante, previo adoctrinamiento. Publicaciones como *Life* mandaron a sus hombres al frente después de ser educados en una escuela propia. Las reglas eran indiscutibles y estaban presentes en todo momento: los destrozos del

ejército propio no debían exhibirse y tampoco los ataques más sangrientos del enemigo. Había que sensibilizar a un público, ávido de información, de que la guerra era honesta (por ejemplo, de que no había ataques civiles). Este escenario implicaba que sólo los que estaban en el frente sabían lo que realmente estaba ocurriendo. Entre ellos una serie de reporteros a los que se habían inculcado determinadas máximas y se autocensuraban deliberadamente realizando de este modo su aportación particular. El entonces editor de fotos de *Life* en Londres escribió en *Harper's Magazine*: “Los rostros de los que se hallaban seriamente heridos y los muertos eran tabú para que los prójimos no se sintieran escandalizados” (Freund, 1976: 148).

Anteriormente la Guerra Civil española, que como señala Susan Sontag: “fue la primera atestiguada en sentido moderno: por un cuerpo de fotógrafos profesionales en la línea de las acciones militares” (2003: 30), determinó una nueva forma de mirar todavía no mediatizada por las normas expuestas. En esta guerra surge el concepto de comunicación visual íntegro a la par que se produce un acercamiento del fotógrafo a la primera línea de combate. De esta forma el público, el soldado y el reportero parecen compartir idénticas imágenes. Además, emerge el reportaje como rasgo característico que permite escrutar las situaciones desde el instante previo hasta el final, como si de una sucesión de tomas encadenadas se tratase.

Si durante las guerras mundiales los gobiernos habían logrado limitar la cobertura gráfica, con Vietnam constataron una incompetencia manifiesta en este sentido. Los periodistas pudieron desplazarse con total libertad y sin solicitar autorizaciones. A partir de estas premisas algunos cubrieron el conflicto desde una perspectiva patriótica, pero muchos otros ofrecieron una versión en la que no se escatimó a la hora de reflejar la realidad para que la opinión internacional se concienciara. Cuenta John Pultz que las bolsas de cadáveres y el conteo de los cuerpos que llegaban en ellas “se convirtió en una manera de llevar el resultado (...) contar los muertos de cada bando e informar al alto mando de Washington. Las cifras se alteraron para adecuarse a las exigencias políticas y sugerir que la guerra iba mejor para Estados Unidos y no iba tan mal realmente”

(2003: 115). Pero las imágenes contradecían las maquilladas cifras que se estaban barajando.

Tras Vietnam se establece lo que se puede denominar un punto de no retorno respecto a la libertad informativa: “En Vietnam la agencia Associated Press entregaba una máquina de fotos a un joven con aspiraciones y le pagaba a diez dólares la pieza seleccionada. Si la guerra del Golfo representó la victoria de la tecnología y el fracaso de la información, los fotógrafos sometidos a la dictadura del *pool* y a la censura (estaban prohibidos los muertos) lloraron lágrimas amargas. La libertad de movimientos de Vietnam se había terminado para siempre” (Leguineche, 2000: 122).

La regresión más palpable en este sentido nos retrotrae hasta la guerra de Crimea y tiene lugar en las islas Malvinas en 1982. Aquí se instaura un modelo, al que más tarde en la guerra del Golfo se denominarían *pools*, que consiste en efectuar una selección de periodistas. En concreto, aquí sólo se autorizó a dos reporteros, excluyendo a uno de los más consolidados, McCullin, que había cubierto con gran eficacia la guerra de Vietnam. Además, los seleccionados no tuvieron acceso al frente, sino que permanecieron en los barcos y su única fuente de información fueron los propios militares.

Obviamente, como manifiesta Ignacio Ramonet los gobiernos se habían dado cuenta de que: “La guerra es algo demasiado serio para permitir que los periodistas informen ello. A partir de 1975 no habrá ninguna otra guerra en la que puedan moverse libremente” (2004: 55).

El patrón anterior, que otorga al ejército la capacidad de acreditar a unos reporteros concretos para informar sobre una guerra, es oficial desde 1986 en la OTAN. La invasión de Granada y la de Panamá ya habían seguido este modelo informativo, al que se sumarán con ligeras variaciones, las guerras del Golfo, Afganistán e Irak del 2001 y 2002.

Ya se expuso como en la guerra de Golfo se priorizó la tecnología sobre el combate cuerpo a cuerpo y la distancia sobre el primer término; lo que supuso un conglomerado de imágenes anodinas en las que el espectador parecía encontrarse ante un videojuego.

Mención aparte requiere la guerra de los Balcanes donde se aprecia un ligero aperturismo gráfico debido a que se trata de un conflicto de carácter local. En palabras de Susan Sontag en esta guerra existió cierta complicidad entre los reporteros y los soldados, y éstos últimos a pesar de increpar a los primeros deseaban formar parte de sus encuadres: “En Sarajevo, durante los años del asedio, no era infrecuente oír, en medio del bombardeo o la ráfaga de los francotiradores, a algún habitante gritando a los fotoperiodistas: “¿Esperas que estalle la bomba para poder fotografiar unos cadáveres?” (2003: 130)

Finalmente en la guerra de Irak caen algunas de las barreras proteccionistas y desaparece el monopolio de la información. Cadenas de televisión como Al Yasira o Al Arabiya brindan la oportunidad de conocer el punto de vista árabe y compararlo con el de la omnipresente CNN. Como expresa Tatiana Millán: “A todas ellas las separa, entre otras circunstancias, las formas en que el mundo las vio, el guión que se escribió previamente y que hizo que el público en unas percibiese una crónica más de la locura del ser humano o una nueva versión de “La guerra de las galaxias” (Millán, 2005).

El perfil del reportero

Establecidas las distintas condiciones técnicas con las que trabaja el reportero, qué fotografía y por qué, dónde se sitúa, cómo y cuándo, sólo queda configurar un perfil de la figura del reportero de guerra.

Si como punto de partida se tuviera que establecer un lugar común, no sería otro que el estado de peligro que es permanente a través de la historia. Sin embargo, dependiendo de la época y sobre todo del lugar que ocupe el fotógrafo en el escenario de la guerra, éste se incrementa.

Los riesgos de los primeros reporteros (Fenton, Brady...) fueron asociados a los condicionantes técnicos¹⁷, cuando éstos desaparecen el fotógrafo se aproxima a la acción y los riesgos

¹⁷ Recuérdese el enorme y visible carromato con el que tenían que desplazarse que podía convertirse en un objetivo militar o las enorme aparataje que les impedía moverse con agilidad.

devienen de su ubicación en primera línea. El reportero bélico se implica entonces hasta asemejarse a un soldado, como expresa Francis Wyndham refiriéndose a McCullin: “Armado tan sólo con su cámara fotográfica, corre peligros casi mayores que los soldados” (1992: 73).

La valentía y las anécdotas a este respecto son innumerables. Fotógrafos que desaparecen entre el polvo de los tanques o balas que atraviesan el objetivo de una cámara como le ocurrió a Patrick Chauvel son moneda de cambio de una profesión que documenta la muerte y en ocasiones, se experimenta.

Nos encontramos de nuevo ante una lista interminable de fotógrafos fallecidos mientras retrataban un conflicto. Entre otros, destaca la muerte de Robert Capa, a los 40 años, en Hanoi, Indochina, mientras caminaba sobre un campo de minas antipersonales o la de su novia Gerda Taro en la batalla de Brunete en la Guerra Civil española o la de Chim y Jean Roy ametrallados en su vehículo por los egipcios cuando intentaban conseguir un reportaje a cerca de un intercambio de prisioneros o la de los 200 reporteros que perdieron la vida en Vietnam. Informadores que como Larry Burrows fue abatido cuando viajaba en avión en Laos o como Michel Laurent que había prometido que esa era su última misión o como muchos fotógrafos vietnamitas, anónimos y desconocidos, que vivían y retrataban en la selva, mientras los occidentales residían en hoteles¹⁸. Más recientemente, Juanxú Rodríguez, a quien alcanzaron las balas norteamericanas en Panamá, Jordi Puyol muerto en Sarajevo, Julio Anguita en Irak o Christián Poveda en El Salvador.

El espectador considera que la fotografía de guerra es más verosímil desde que la muerte se sitúa a ambos lados de la cámara, ya que relaciona este hecho con la proximidad al foco más activo del combate. Por tanto, valora el peligro y lo vincula con una mayor credibilidad de las tomas. A partir de ahí, queda en manos del reportero el contenido de la toma y sus motivaciones. Nos encontramos con dos vías absolutamente diferenciadas. Por un lado, la que se vincula a la censura que establece un gobierno y por otro, la

¹⁸ Como homenaje a todos ellos se colocó en 1995 en Ho Chi Minh un busto que representa a un reportero anónimo caracterizado con un gran sombrero despedazado y unas *leicas* rotas pertenecientes a fotógrafos desaparecidos.

que se fundamenta en el intento de concienciar al mundo de la inutilidad de la guerra y desea que sus imágenes propicien el final de este tipo de enfrentamientos.

Ya desde el principio no faltaron declaraciones en esta última línea como las de un miembro del equipo Brady sobre sus fotos de numerosos cuerpos de soldados muertos en la batalla de Gettysburg, 1863: “Tal imagen transmite un sentido moral: muestra el horror sin adornos y la realidad de la guerra (...) Dejémosles que ayuden a prevenir que otra calamidad similar caiga sobre la nación” (Farlin, 1998: 144).

Michel Kimmelman también se hará eco de este sentir evidenciado en esta ocasión por los fotógrafos de Magnum: “Chim fue un soñador y, junto con Capa y Cartier Bresson, uno de los primeros periodistas, liberales y heroicos, que creyeron que el mundo podría mejorar si se le mostraba a la gente lo que estaba ocurriendo en él” (1996: 15).

También los ciudadanos de la antigua Yugoslavia anhelaban hacer pública su situación a través de las imágenes: “Los habitantes en efecto querían que su apremiante situación quedara plasmada en fotografías. Las víctimas están interesadas en la representación de sus propios sufrimientos” (Sontag, 2003: 130).

El reportero, por tanto, coincide con sus colegas en que se expone a una serie de peligros, que en ocasiones pueden acabar con su vida. Además, las motivaciones de una gran mayoría, entroncan con la necesidad de concienciar a la población sobre los horrores de la guerra. Desde esta perspectiva estamos ante un héroe que asume libremente el riesgo como parte esencial de su existencia y que con la cámara al hombro defiende unos ideales manteniéndose independiente de los centros de poder. Pero esta idílica imagen moldeada por los fotógrafos de Magnum fue efímera, aunque como se verá es la que prevalece en las versiones cinematográficas.

No debe olvidarse que los primeros reporteros bélicos no imprimieron su sello de autores en sus tomas. Brady, por ejemplo, era miope y apenas si fotografiaba, mientras su equipo, del que han trascendido un escaso par de nombres, realizaba las tomas. No será hasta la Guerra Civil española cuando emanen reporteros con un

estilo propio, ya que hasta esa fecha la mayoría de las fotografías habían sido anónimas.

A partir de aquí se produce un incremento del número de fotógrafos en los frentes y será en la guerra de Vietnam donde su figura cobre mayor protagonismo. Como ya se ha expuesto, posteriormente las limitaciones que establecen los gobiernos dan al traste con las aspiraciones de osados jóvenes cámara en mano. En la actualidad y con la popularización de las nuevas tecnologías, como se verá en la película *Redacted*, cualquiera puede registrar lo acontecido y lo que es más, distribuirlo en escasos segundos.

El reportero de guerra en el cine

El cine se ha hecho eco en numerosas ocasiones de la figura, a veces cambiante, del fotógrafo de guerra que acabamos de definir. A partir del esquema tradicionalmente informativo de las cinco w propuesto, intentaremos su extrapolación a la narración cinematográfica. Para ello nos serviremos principalmente de dos películas de los años 80: *El año que vivimos peligrosamente* (1982) y *Los gritos del silencio* (1984) centradas en combates asiáticos, en concreto en Indonesia y Camboya. A éstas se sumarán *Las flores de Harrison* (2000) y *War Photographer* (2001) que muestran desde la ficción y la narración documental el conflicto de los Balcanes; para terminar con las fórmulas empleadas por Brian de Palma para exponer la guerra de Irak en *Redacted* (2003).

A través de estas películas se estudiará como la idiosincrasia del fotógrafo de guerra con unos caracteres comunes basados en la heroicidad, profesionalidad, valentía y preceptos inquebrantables se han subvertido en largometrajes más recientes como *Las flores de Harrison*, *War Photographer* o *Redacted*.

Siguiendo una trayectoria cronológica, nos centraremos en esta última película donde la visión del fotógrafo como héroe es sustituida por la mirada poliédrica de unos soldados de dudoso comportamiento aficionados al registro de imágenes.

El reportero de guerra en el cine de los 80: *El año que vivimos peligrosamente* y *Los gritos del silencio*

La primera de las películas de la década de los 80, *El año que vivimos peligrosamente* dirigida por Peter Weir, narra la historia de un reportero australiano e inexperto, Guy Hamilton (Mel Gibson) que está cubriendo la guerra civil de Indonesia en 1965. En este paraje encuentra al que será su colaborador, un fotógrafo nativo llamado Billy (Linda Hunt) y a la mujer de la que se enamorará, Jily (Sigourney Weaver).

En lo referente a la figura del reportero la película cuenta con los ingredientes clásicos: acción, la típica estampa de periodistas extranjeros, máquina de escribir, cuarto oscuro de revelado y fotos sobre paredes. El metraje permite diferenciar desde el principio dos tipologías de informadores. Por un lado, Guy Hamilton, periodista extranjero que acaba de llegar, no conoce bien el país y precisa de contactos para llevar a buen término su ocupación. Y por otro, Billy Kwant fotógrafo autóctono que retrata su cotidianidad y la de su pueblo, intentando desvelarla en clave realista documental.

Billy se constituye en la parte complementaria de un equipo informativo en el que Hamilton se encarga de las palabras y él de los contactos y las imágenes. No en vano éste manifiesta “Yo seré tus ojos” y le consigue una entrevista con el cabecilla del otro bando, de una relevancia tal que su publicación pudiera variar la Historia con mayúsculas.

Desde esta perspectiva y a priori, esta colaboración mutua, redactor-fotógrafo, podría obtener como resultado lo que Billy lleva tiempo queriendo mostrar, la verdadera Yakarta. Las copias fotográficas en su estudio de niños hambrientos y madres llorando, no dejan lugar a dudas acerca de cómo este fotógrafo prioriza los contenidos sobre la estética. Y así se lo hace saber a Hamilton: “Es la historia que vosotros los periodistas no contáis”.

Fotografías que sirven como contrapunto a las de otros reporteros extranjeros que en una escena anterior se debaten ante la instantánea de una nativa ataviada sin sujetador. Mientras unos hablan

de belleza y elegancia entre la miseria para definirla, otro afirma: “Yo aquí sólo veo mierda y tetas”.

En cualquier caso, la discusión pertenece a ese imaginario tan extendido del reportero bebedor y trasnochador que se encuentra arriesgando su vida fuera de su país y necesita momentos de expansión que justifica en aras de un futuro incierto, y de los que esta película se hace partícipe.

Hamilton no se integra en ese arquetipo, pero se encuentra instalado en una “cómoda visión de la realidad desde la que envía artículos triviales al mundo civilizado” (Sanderson, 2005: 80) mientras Billy “representa los ojos por los que Hamilton no quiere ver” (Ibíd., 81).

Influenciado por la visión tan clara del fotógrafo sobre su país, Hamilton se convertirá durante el nudo de la película en un héroe que no duda en subir a hombros a su compañero para que las fotos sean mejores o saltarse los controles policiales. Incluso, cuando Jill, la mujer de la que está enamorado, le informa de que la guerra civil es inminente y de que si los comunistas toman el poder matarán a todos los extranjeros, él opta por quedarse y publicar la información. Una información que compromete a Jill, pero que él decide investigar amparándose en su profesión: “Si dejo una noticia como esta sin investigar más vale que me dedique al cultivo de sandías”. Hamilton se decanta por “corroborar la información por otras fuentes. Una táctica que también se considera periodísticamente válida para saltarse el *off the record*” (Bezunartea, 2007: 382).

Estamos ante el punto más álgido de la narración donde se entrecruzan los caminos de varios de sus protagonistas que tienen que tomar decisiones, a veces no compartidas, y que los orienta hacia un esperado y tópico desenlace.

Por un lado, se encuentra Billy que, coherente con su personaje, insiste en que los periodistas cuenten la verdad de sus imágenes. Un fotógrafo cuyos intentos de transmitir al mundo occidental la situación real de su pueblo a través de sus fotografías se ve mediatizado, en primer lugar por la selección de tomas y en segundo, por las palabras con las que estas se interpretan. Ante este callejón sin salida opta por manifestarse colocando en la fachada de un hotel una pancarta cuyo texto “Sukarno da de comer a tu pueblo” ninguna

cámara fotográfica recoge. Finalmente, no se sabe si se suicida o le empujan, muere al caer desde la ventana de ese hotel.

Por otro lado, metafóricamente “la sobredosis de realidad cegará a Hamilton (pierde la visión de un ojo)” (Ibíd., 82) y en palabras de Billy le traicionará: “Abusas de tu condición de periodista y el riesgo comienza a emocionarte. Has convertido tu profesión en una especie de fetiche...” Y es aquí cuando se formula la pregunta que se repite una y otra vez en esta película y que planea sobre otras muchas cuyo protagonista es un reportero de guerra, así como sobre los que en la realidad cubren conflictos por todo el mundo: “¿qué debemos hacer?”.

El balance final es, en cierto modo, desalentador: el fotógrafo nativo ha muerto y el reportero extranjero coge felizmente un avión con la novia que conoció en *el año que vivió peligrosamente*.

De forma más acertada y con unos personajes más definidos, en lo que a la figura del reportero de guerra se refiere, Roland Joffé presenta *Los gritos del silencio*, una película basada en la historia real de Sydney Schanberg (Sam Waterston), corresponsal de *New Times* y Dith Pran (Haign S Ndor), su ayudante en Camboya. A estos se unen otros fotógrafos conocidos como Al Rockoff interpretado por John Malkovich y el galardonado fotógrafo británico Jon Swan (Julian Sands).

La película no sólo corrobora la aproximación al tema con una historia real y unos personajes basados en los que documentaron la guerra de Camboya, sino que reproduce los caracteres más significativos que se han destacado en torno a su talento. De acuerdo con Juan Carlos Laviana: “Después de ver muchas películas sobre periodistas, en el cine me he encontrado, obviamente muchos lugares comunes, muchas mitificaciones, y también muchos resentimientos hacia esta profesión. Pero también he reconocido en la pantalla a mis propios compañeros y a mí mismo” (Laviana, 2009). Además, este autor se refiere en concreto a las películas que aquí se están tratando en los siguientes términos: “He trabajado con periodistas de guerra tan sobresalientes que nada tenían que envidiar a Mel Gibson en *El año que vivimos peligrosamente* (...) Periodistas de raza, algunos que ya no están entre nosotros, que llegaron a establecer relaciones con la

población local mucho más profundas que las que se establecen entre Sydney Schanberg y Dith Pran en *Los gritos del silencio*” (Ibíd.).

En este sentido Sidney Schanberg señala en el *making off* de la película como *The New York Times* contrató a Pran en calidad de guía y traductor, pero como con el tiempo “nos volvimos íntimos y se hizo imprescindible para mí. No sólo como intérprete y guía, era mucho más”.

La película, como decíamos, subraya algunos rasgos definitorios del reportero de guerra. Entre ellos, hace hincapié en aspectos como enarbolar a un fotógrafo de acción que se sitúa en primera línea y que con varias cámaras al cuello aprieta una y otra vez el disparador de su máquina. Al comienzo de la película Sidney y Al Rockoff están desayunando en una terraza cuando estalla una bomba en las proximidades. Al Rockoff salta presto de su silla y se sitúa sobre el foco de la acción. El acto fotográfico es exhibido en toda su plenitud y la cámara cinematográfica se detiene en aquello que el fotógrafo está registrando a través de su objetivo, los muertos y heridos producto de la explosión. Escenas como esta, en las que los reporteros transitan veloces para hacerse eco de las secuelas de los artefactos explosivos, no faltan durante todo el metraje. Tampoco escenas en las que la primera línea se hace patente o expresiones en las que se subraya la importancia de estar en el lugar de los hechos: “Verás Pran –le dice Sidney– yo sería un estúpido intentando cubrir esta guerra desde un despacho de Bangkok”.

Los gritos del silencio también da cuenta de la dualidad entre los reporteros que se alían con el gobierno y los que trabajan de manera independiente; y si es el caso desenmascaran las prácticas erróneas de los primeros. En la película se explicita como dos fotógrafos se encargan de retratar una zona “para quitarle hierro a la situación” creada por las imágenes que anteriormente ha tomado Sidney y que evidencian que se ha bombardeado un objetivo civil. Por tanto, se presenta a Sydney en la línea de esos fotógrafos comprometidos con el periodismo que se posicionan en el estrecho margen que posibilita defender los derechos de los desprotegidos.

La escena anterior tiene estrecha relación con el episodio verídico que narra Jon Swain en el *making off* respecto a cuando la embajada americana dio una rueda de prensa en la que el agregado

disertó sobre los daños que habían causado unas bombas, daños que calificó como estructurales menores. Cuando el agregado terminó su exposición, Sydney que acababa de regresar de enviar su información, cuestionó la denominación y mostró la fotografía y la declaración de un soldado camboyano llorando por la pérdida de once miembros de su familia en esa intervención “menor”.

Otras manifestaciones comunes con el perfil del reportero real son aquellas que exponen la valentía del fotógrafo o situaciones de peligro que rayan con su propia muerte. Se ajusta a la primera, la decisión de permanecer en Camboya que la película refleja a la perfección y que concuerda con los datos históricos: “Tras la evacuación del Vietnam, cerca de 700 europeos aún seguían en Phnom Penh (Camboya); algunos eran periodistas como Jon Swain (*Sunday Times*) y Sydney Schanberg (*The New York Times*)” (Caparrós, 1998: 87). Además, las motivaciones también son coincidentes: “Cuando los Khmer Rojos entraron en aquella capital, la mayoría de estos hombres fueron a la embajada francesa, hasta su posterior evacuación, recopilando los hechos y mostrando al mundo occidental las atrocidades cometidas en el país camboyano” (Ibíd.).

En cuanto a las situaciones de peligro extremo, la película describe una trama real en la que los del Khmer Rojo apresan a Sydney, Jon, Al Rockoff y Pran. Les despojan de las cámaras y les obligan a arrodillarse en espera de su ejecución. Mientras ven morir a otros, Pran intercede por ellos con un argumento que parece convencer a los orientales: “sólo representamos los ojos de la gente. Si vemos que ustedes son buenos, le decimos al mundo que son buenos”.

Una vez salvados Roland Joffé plantea un guiño a otro film bélico *La gran evasión, 1963* de John Sturges, también basado en hechos reales¹⁹, y que relata cómo los presos aliados intentan escapar en masa de un campo alemán de prisioneros de guerra. Para ello

¹⁹ En marzo de 1943 Paul Brickhill fue apresado por los alemanes y conducido a un recinto situado en Sagan, construido con los últimos avances para evitar fugas y destinado a miembros de las fuerzas aéreas de los aliados. Durante los meses invernales de 1943-1944 se preparó una evasión para 250 hombres por medio de un túnel, 76 de ellos lograron escapar (aunque sólo Brickhill y dos más pudieron culminar felizmente la huida)” (Coma, 1998: 303-305).

necesitan una foto tamaño carné igual que la que precisa Pran para falsificar un pasaporte caducado. Si bien en *La gran evasión* el director sólo se detiene en el hecho de la consecución de la cámara y el pasaporte terminado, en *Los gritos del silencio* el proceso del revelado fotográfico se muestra más detalladamente, pero la acción evidencia en ambos casos la utilidad de una foto de estas características en periodo de guerra.

Por último, no se debe olvidar como Pran desaparece en Phom Phem en 1975 y Sydney se consagra en la misión de localizarle en la distancia, desde Nueva York, mediante el envío de fotografías para su identificación.

Entre tanto, al periodista americano le conceden el premio Pulitzer²⁰, en 1976. Sydney, agradece el galardón, que estima es compartido con Pran, en una intervención muy crítica hacia el gobierno norteamericano que no “tuvo en cuenta a los camboyanos. Ni al pueblo, ni la sociedad, ni al país. Excepto en abstracto como instrumentos de su política”. Además, su discurso entronca con todos esos reporteros, como ya se formuló, que consideran que su cámara es un arma al servicio de la denuncia, un medio para sensibilizar a los mandos del poder y así, con contundencia se expresa en la película: “Pran y yo intentamos hacer ver al mundo las consecuencias concretas que tuvieron esas decisiones para las personas reales, para unos seres humanos, el pueblo que quedó al margen de los planes de la administración, pero que los pagó caros y sufrió por ellos”.

Inmediatamente después Sydney mantiene una disputa en el baño con su colega Al Rockoff que le acusa de cinismo en una alocución que oculta, según él, ciertas artimañas destinadas a propiciar que Pran se quedará en Camboya y ganar el premio. Volveremos más tarde sobre este tema, la desventaja del reportero oriental con respecto al occidental, a propósito de que en *Las flores de Harrison* también se efectúa una reflexión al respecto.

El final, no es otro, que la aparición de Pran y un retorno al trabajo en un mismo medio *The New York Times* al que hace referencia

²⁰ La conexión entre las instantáneas bélicas de mayor repercusión y los premios Pulitzer de fotografía, cuyos inicios se remontan a 1942, está sobradamente probada. Basta recordar la imagen de Joe Rosenthal, *Iwo Jima*, *El terror de la guerra* de Huynh Cong Ut o *La ejecución de Saigon* de Edward Adams, entre otras.

la voz en *off*, mientras que una fotofija de un niño que sujeta a un bebé de espaldas a la cámara ocupa un encuadre que se desvanece a blanco y negro.

El reportero bélico en el cine actual: *Las flores de Harrison*, *War Photographer* y *Redacted*

Para abordar el cine más actual se han seleccionado tres películas de índole muy diversa, aunque la investigación se centrará en la más reciente, *Redacted*. La primera *Las flores de Harrison*, basada en el libro *Le diable a l'avantage* de Isabel Elisen y dirigida por Élie Chouraki, pertenece al ámbito de la ficción estrictamente, aunque, tanto al comienzo como al final, ciertas incursiones estéticas en el campo del falso documental tengan lugar. Incursiones, con un mismo patrón gráfico, en las que el busto de un supuesto fotógrafo, que no es más que un personaje del largometraje, con un fondo *ad hoc*, va desgranando sus impresiones a cerca de la guerra y su oficio.

La película parte de un original planteamiento donde el protagonista, Harrison (David Strathairn), un fotógrafo ejercitado en innumerables batallas y que trabaja para la revista *Newsweek*, va a cubrir la guerra de Yugoslavia y es declarado muerto. Esto supone un número muy limitado de apariciones en el metraje. A partir de ahí su mujer Sarah, (Andy McDowell), partirá hacia el lugar del conflicto donde se encontrará a otros reporteros, amigos de su marido, que le ayudarán en su búsqueda.

Las flores de Harrison nos presenta unas tomas donde la acción es más trepidante aún que en las dos películas anteriores y además, la primera línea cobra relevancia, no sólo por su cercanía, sino porque lo que se retrata ya no son altercados o cadáveres, sino el momento de morir. Si en *El año que vivimos peligrosamente* la muerte transcurría fuera del encuadre fotográfico y en *Los gritos del silencio* las instantáneas se hacían eco de los heridos y de los cadáveres tras las explosiones, aquí se oye constantemente el sonido del disparador de la cámara fotográfica que se traduce en imágenes congeladas que dan cuenta del instante del óbito. El nivel de implicación arrastra a la propia Sarah que no es fotógrafa, pero lleva una cámara en el cuello para simularlo,

y que como si de una autómatas se tratara y ante la presencia de un montículo de cadáveres apilados los retrata de forma instintiva y compulsiva acercándose cada vez más a ellos hasta que agota el carrete.

Estamos ante una guerra considerada inicialmente menor (“sólo es una guerra civil, ni siquiera la CNN la está cubriendo” –dice Harrison, antes de marchar) que necesitó de las primeras imágenes para que el mundo reconociese su magnitud. Tenía razón Susan Sontag cuando a propósito de este tema describió la necesidad de la población de hacer visible esta guerra, como se comentó, y de la que Élie Chouraki se muestra cómplice a través de sus imágenes en dos ocasiones. En la primera, casi al final, Sarah intenta de nuevo encontrar a alguien que identifique a su marido en mitad de un bombardeo. Un médico que se dirige al refugio le grita: “Haga sus fotos, tienen que saberlo”. Horas antes y tras otro intenso ataque otro fotógrafo, Kyle, se expresa en este mismo sentido: “Saben que nuestras fotos contarán la historia de esta guerra, saben que por eso estamos aquí (...) Quieren que hagamos nuestro trabajo”.

Las flores de Harrison denuncia otra guerra absurda donde el círculo de afectados se extiende y, de acuerdo con David Strathairn en el *making off* de la película: “Todos los periodistas implicados son víctimas”. Otro conflicto donde los fotógrafos dan sobradas muestras de su arrojo, pero donde, y esto es novedoso, el héroe de otras épocas anteriores, se quedó en Vietnam.

Ahora, los reporteros no se avergüenzan de confesar su cobardía: “Sinceramente estaba asustado. Era la primera vez que me ocurría. Había cubierto una docena de guerras, y estoy curtido, pero lo de allí era horrible. Los francotiradores mataban a niños y para celebrarlo hacían muescas en la pared”, relata uno de los fotógrafos. El espectador accede a un reportero más humano que confiesa abiertamente: “También tengo miedo”. Un fotógrafo que se aleja de los patrones establecidos y que la industria cinematográfica engrandeció, pero que en la actualidad no tiene cabida como señala Gervasio Sánchez que en su día inmortalizó los escenarios bélicos de la antigua Yugoslavia para la prensa diaria: “¿Quién no recuerda a los periodistas de las películas (...) como *Los gritos del silencio* o *El año que vivimos peligrosamente*? Guapos, vulgares imitadores de *rambos*, siempre

seduciendo (...) Pero los verdaderos profesionales también sienten miedo, se indignan y a veces no pueden enfocar porque las lágrimas cubren sus ojos” (Sánchez, 1996).

Los fotógrafos de *Las flores de Harrison* aterrizan en un país con pocos visos de ofrecerles la imagen de oro que les catapulte, y además algunos de nuestros protagonistas ya han conseguido el premio Pulitzer por anteriores hazañas bélico-fotográficas.

Si en *Los gritos del silencio* Sydney Schanberg es galardonado en reconocimiento a su labor en Camboya al final de la película, en *Las flores de Harrison* será Harrison, que ya fue premio Pulitzer en 1989, el que haga entrega de esta distinción a otro colega y amigo, Yeager Pollack. Las imágenes se repiten e incluso existe cierto parecido físico entre los intérpretes de ambas películas. Sin embargo, el discurso del primero se sitúa en un punto más crítico. La entrega en *Las flores de Harrison* entronca con el agasajo y la adulación. Y éste es el problema para Kyle, un fotógrafo que ante tanta lisonja opta por recluírse en los baños donde comenzará una discusión con Harrison. Es como si Elie Chouraqui hubiera querido homenajear a Roland Joffé con esta escena, aunque con un tono más agresivo y con el que se enjuician las desigualdades entre los reporteros de guerra: “resulta que Leroy era un fotógrafo (se refiere a un amigo que murió el día anterior en Yugoslavia) apenas conocido, alguien diminuto que cubría la noticia en un diminuto país (...) ¡Vosotros estáis arriba! *Life*, *Time*, *Newsweek*. Vosotros siempre viajáis en primera con 25 cámaras. Vais a hoteles cómodos y luego os premiáis entre vosotros. Leroy tenía 25 años y no tenía un céntimo (...) ¡Se pagó hasta su muerte!”.

La segunda película, ajena al relato ficcional anterior, se inscribe en el género documental. *War Photographer* es el seguimiento por diversos conflictos bélicos al fotógrafo James Natchwey durante dos años. El resultado es un documento en el que el director Christian Frei registra la anatomía de una guerra exenta de espectacularización. A ello contribuye la seriedad, responsabilidad e implicación del fotógrafo con lo que ve y con su transcripción a imágenes. Tomas que alternan la acción y el riesgo de primera línea con aproximaciones más íntimas a los familiares de la víctima, como las de los enterramientos de Sarajevo. Fotografías, en cualquier caso, que denotan el compromiso de Natchwey con el sufrimiento de los otros.

La posición de partida de esta película, la filmación en directo de la cotidianidad de un fotógrafo en la guerra, otorga una credibilidad a lo filmado directamente proporcional al nivel de riesgo de un reportero que se califica a sí mismo: “He sido testigo, y estas fotos son mi testimonio”, manifiesta en el documental.

Natchwey se posiciona en la línea de esos reporteros que conservan un hilo de esperanza en sus imágenes, en que su contenido pueda despertar conciencias: “Los eventos que he captado no deben ser olvidados y no deben repetirse”.

Este punto de vista, coincidente con el que señalaba Susan Sontag y el que se traslucía en *Las flores de Harrison* a cerca de los deseos de la población yugoslava de mostrar su padecimiento, contrasta con las declaraciones del periodista y redactor jefe del diario *Oslobodenje* durante la guerra, Zlatko Dizdarevic: “Los sarajevitas somos conscientes de que el mundo está cansado de ver imágenes de horror (...) Nuestra miseria y nuestra pobreza filmada por las televisiones extranjeras nos hace sentir peor. Todo lo que queremos, es que nos dejen solos. No queremos ser presenciados por un mundo indiferente” (Navarro, 1999: 144).

Por último, nos referiremos a la película *Redacted* que se sitúa a medio camino entre la ficción más convencional y el falso documental, para en última instancia otear el realismo de un hecho que sucedió el 12 de marzo de 2006 en Mahmudiya al sur de Bagdad: la violación y asesinato por un grupo de soldados del ejército de los Estados Unidos de una niña de 15 años, Abeer Aasim Hamza. Tras quemar el cadáver de la niña, su familia también fue asesinada. Casi un año después, cinco soldados de la 101 División de Fort Campbell (California) fueron acusados y sentenciados a penas entre 5 y 110 años.

A partir de este suceso De Palma, que ya dirigió *Corazones de Hierro* 20 años antes con la misma temática, construye un puzzle fílmico donde como se explicita al comienzo “documenta visualmente una versión de lo ocurrido antes, durante y después de una violación y asesinato en Samarra, 2006”. Además, para no sembrar duda alguna en el espectador advierte de que “esta película es una ficción inspirada en un incidente ampliamente divulgado ocurrido

en Irak”²¹. Ahora bien, para la manufactura de este rompecabezas cuenta con una serie de formatos actuales y, en algunos casos alternativos, que destilan una información supuestamente acorde con la realidad. La videocámara de un soldado americano aspirante a cineasta, cámaras de vigilancia interna y de seguridad, reportajes televisivos procedentes de Irak y de una cadena similar a la CNN, un documental francés, fragmentos sacados de *Youtube*, páginas web de la insurgencia, blogs, videoconferencias... son los medios a través los que discurren los testimonios que no están sujetos a los dictados de los medios de comunicación más oficiales.

La suma de todo este material fragmentario proporcionará un relato compuesto por diferentes perspectivas en aras de alcanzar una visión objetiva de la situación. Es decir, se trata de obtener la imparcialidad mediante el cúmulo y alternancia de estas nuevas plataformas que aparentemente logran agrietar la tendenciosidad de los medios más tradicionales. En palabras de Jordi Costa: “Brian de Palma ha elaborado la primera película intertextual” (Costa, 2007). Una película donde conviven imágenes televisivas, videográficas, de Internet y cinematográficas para armar un discurso visual verosímil y donde la estética visual del aficionado prevalece sobre la del profesional. Sólo en el falso documental francés, inserto en la película, titulado *Barrage*, el espectador tiene acceso a la gramática de los documentales de guerra que tanto preocupó a Godard: “Lo que existe de propiamente cinematográfico en los documentales de guerra no dice nada, no juzga nada, nunca un primer plano, el sufrimiento no es una estrella” (1998: 119). Y efectivamente, así cimienta De Palma un falso documento basado en una fotografía esteticista deliberadamente forzada hacia tonos cálidos y donde interminables *zooms* se abren hacia planos generales que no dan muestras de padecimiento alguno. Sin embargo, el director se permite, en ocasiones, un guiño mediante la voz en *off* que contrasta con los planos anodinos que describía Godard.

²¹ No se debe olvidar como señala Alejandro Pizarroso que en esta guerra la existencia de potentes medios informativos árabes y la presencia de corresponsales de ámbito mundial impuso una limitación del oscurantismo que caracterizó la guerra del Golfo, 1991 (2004: 34).

Las discrepancias que surgen entre la voz y la imagen dan cuenta nuevamente del verdadero propósito de denuncia de la película. Denuncia contra la esterilización informativa de los documentales, pero también contra la manipulación de los medios de comunicación de masas y el control que el gobierno ejerce sobre ellos. En definitiva, cómo los medios ofertan versiones tergiversadas deliberadamente y cómo un soldado al comienzo de la película, y parafraseando al senador Hiram Johnson en 1917 exclama: “la primera baja cuando comienza la guerra es la verdad” (Knightley, 1975).

La verdad, discutible, que el soldado Salazar proclama, una y otra vez, cuando sus compañeros le surgieren calificativos fronterizos a la interpretación al referirse a su labor con la cámara: “Esto trata de la verdad, de lo que ocurre en este sitio durante las 24 horas del día, mi cámara nunca miente”. La verdad, solícita, cuando opera las indicaciones oportunas para que un compañero se muestre más emotivo ante su objetivo: “necesito que le pegues un toque”. Y es a partir de estos planteamientos donde De Palma indica al público, lo que ya sabemos, pero obviamos: que todo lo que se ve no tiene por qué ser verdad. Siguiendo de nuevo a Jordi Costa, que nos encontramos ante: “un artilugio que se viste de hiperrealidad para elaborar una denuncia frontal y directa” (Costa, 2007).

Sin embargo, la acusación, y de ahí la paradoja, proviene de una reconstrucción absolutamente ficcional con pretensiones de documento en su estética donde únicamente el punto de partida, el suceso, y el final, una sucesión de fotografías expuestas como daños colaterales, son reales. La cuestión es que si *Redacted* narra una historia con personajes y actos ficticios para expresar su repulsa a la mediatización de los medios ¿no será por qué a pesar de la globalización de las imágenes la realidad de las guerras permanece encubierta tras una nueva capa de subjetividad?

Propuesta para una tipología del reportero de guerra en el cine

Tras este recorrido por diversos personajes fílmicos que encarnan al reportero de guerra se aprecia una bifurcación en tres modalidades:

algunos interpretándose a sí mismos como James Natchwey, otros, actores, en el papel de reporteros que existieron como los de *Los gritos del silencio* y otros absolutamente imbuidos en el ámbito de la representación ficticia.

A pesar de esta variedad se encuentran concomitancias con el perfil que se estableció inicialmente y, lo que es más importante, con la evolución del contexto histórico de cada momento. Es decir, con los cambios, que Francisco Martín transcribe del diario *El País* (22 de febrero de 1998) y que éste a su vez recoge de un artículo del periódico chino *Jiefangjun bao*: “Tras la guerra del Golfo surgió una nueva revolución militar. Esta revolución consiste en una transformación de la guerra mecanizada de la era industrial en la guerra informatizada de la era de la información” (2004: 42).

Efectivamente, eso es lo que nos muestra *Redacted*, usos renovados para nuevos y tradicionales medios de comunicación. Desde esta apreciación surgen las discrepancias con los reporteros de otras guerras. Si los reporteros de *Los gritos del silencio* o *Las flores de Harrison* ganaban premios Pulitzer o en su defecto se arriesgaban hasta límites impensables para conseguirlos, en *Redacted* puede ser cámara cualquier aficionado con aspiraciones. Este es el caso del soldado Salazar, que graba todo lo que ocurre en su unidad y que se autopresenta como el típico latino que no entró en la Universidad de Carolina. Cualquiera puede ser cámara, incluso BB Rush y Reno Flake, dos soldados que tras la muerte de Salazar se hacen con su equipo.

La figura del reportero unida a la imagen del héroe, tan presente en Vietnam, y que durante la guerra del Golfo se transformó en un personaje más humano, ahora en *Redacted* se desvanece íntegramente. Desaparece porque los cámaras están inmersos en los vaivenes de la guerra y, en ocasiones, se convierten en los ejecutores de los horrores que hasta ahora otros inmortalizaban para que no se repitieran.

Los cámaras que trascienden en el metraje se dividen en dos tipos: profesionales de las televisiones o soldados. A los primeros se les presenta en primera línea a posteriori. Es decir, después de un bombardeo.... Su posición es tan próxima, que resulta molesta. Este es el caso de una periodista de la ATV que entra en el encuadre cuando le están poniendo una máscara de oxígeno a una mujer que

está a punto de fallecer u otra que interroga a los soldados que están colocando una capucha a un supuesto insurgente.

Con respecto a los soldados que fotografían, a diferencia de otras películas en las que son ajenos a los hechos, ellos sólo están para registrarlos, en *Redacted* son los que los propician. Insisto, el cámara ya no es un héroe, porque viola a una niña de 15 años y mata a su familia y además, lo graba. Se ha perdido la noción de capturar los desastres de la guerra para concienciar a la población.

Por otra parte, perduran valores intrínsecos a la profesión como la alta consideración de la historia que se está retratando. El cámara valora lo que puede registrar por encima de todo, aunque se lo prohíban intentará seguir adelante. Además, si hasta la aparición de la fotografía digital la consigna era no malgastar la película, ahora se impone la aseveración que se reitera en *Redacted*: “Grábalo todo”.

Otro rasgo que se mantiene es que se ve morir a algún cámara en el transcurso de la película. Si es oriental, latino o negro el número de posibilidades se incrementa. Recuérdese, el propio Salazar o Billy en *El año que vivimos peligrosamente*, entre otros.

Por último, se debe reseñar que se persevera en los protocolos habituales. Pautas establecidas, como pedir una sonrisa en los momentos más difíciles al que está al otro lado, se repiten en todas las guerras. Fruto de estos encargos es la imagen que realiza Salazar a sus compañeros de unidad o la malograda mueca de Pran en el interior de un vehículo verde tras la marcha de su mujer e hijos del país.

* * *

Diversas variables se entrecruzan en los distintos profesionales de la información para desde un punto de vista genérico catapultar la misma instantánea, pero siempre diferente. Esa multiplicidad de imágenes provocan reacciones coincidentes con lo que McCoy, el sargento que denuncia la violación en *Redacted*, manifiesta a su vuelta a casa: “Tengo fotos en mi cabeza que están grabadas para siempre. Y no sé que voy hacer con ellas. Allí vi cosas que no sé cómo voy a vivir con ellas”.

La presencia de la fotografía en el cine español: *Iris*, de Rosa Verges, la fotógrafa de guerra

FOTOGRAFÍA y cine son dos sistemas de representación de imágenes que evolucionan a través de líneas paralelas y en ocasiones coincidentes. Las asociaciones entre fotografía y cine abarcan múltiples posibilidades cuyo fundamento son dos lenguajes complementarios y opuestos. Aquí nos interesa recordar de forma muy somera tres aspectos, el peso del objeto, sus condiciones de producción y visionado y la credibilidad que se le otorga a cada uno. Sabemos que mientras el cine se mueve en el terreno de la abstracción, la fotografía es un objeto concreto que se puede tocar. El hecho de que la imagen representada no pueda separarse de su soporte la convierte en un auténtico fetiche. En cambio la imagen cinematográfica es una ilusión perceptiva que pasa y se desvanece en el cerebro del espectador, cuya proyección se convierte en un objeto inaccesible para él.

El contexto al que se circunscribe la producción y visualización de cada uno de ellos determina que en la imagen fotográfica puedan establecerse vínculos más estrechos, directamente imbricados con la posesión. Podemos referirnos a una foto como mi foto, pero extrañamente el espectador califica a un film como suyo.

Por último, cabe señalar que aunque la duda acerca de la autenticidad de una fotografía parece ser inherente a este medio, tendemos a aceptar como más creíble lo que vemos fotografiado que lo filmado, porque el cine lo relacionamos con la ficción.

Para constatar estos tres aspectos podríamos referirnos a los fotógrafos que acaban haciendo cine o viceversa, o a los artistas como John Waters que interrelacionan los dos soportes, pero lo que aquí se va a desarrollar son algunas de las fórmulas de representación de lo

fotográfico en el cine. El film mediante el cual se realiza el análisis es *Iris*, de Rosa Verges, de 2004.

Philippe Dubois señala varios modos mediante los que la foto forma parte de una película (2000: 130 y ss.). Para ello distingue entre aquellos cuya materia prima es el cine y los que denomina objetos fotográficos reales. Entre los primeros destacan, por un lado, las imágenes tomadas a la pantalla y por otro, aquellas directamente tomadas de la película²². En este último se insertarían todas las imágenes detenidas que tienen su origen en el concepto de cronofotografía desarrollado por Marey y Muybridge con sus experimentos a finales del siglo XIX y que esporádicamente salpican algunos filmes contraviniendo la noción de fotogenia inherente a la imagen fílmica expuesta por Deleuze y Epstein, según la cual la imagen se revaloriza a través del movimiento (Monegal, 1993: 80-81). La aparición del texto fotográfico mediante la congelación del objeto cinematográfico determina lo que Serge Daney denomina una “imagen-terminal” (1993: 38 y ss.), imagen que en algunas ocasiones funciona como un mero sustituto. Manuel Vidal Estévez lo expresa de una manera convincente cuando señala que se trata de “la búsqueda de un fotograma lo suficientemente expresivo, capaz de reemplazar a esa fotografía que nunca pudo hacerse en el plató durante el rodaje, debido sin duda no sólo a la falta de presupuesto sino a que, además, este tipo de fotos acostumbra a ser puramente ilustrativas” (2000: 115). En definitiva, un sustituto de los objetos fotográficos reales.

En este apartado, que es el que más se evidencia en la película en cuestión, nos encontramos con una categoría que englobaría lo que tradicionalmente conocemos como fotofija de una película. Es decir, aquellas tomas paralelas que servirán para promocionar la cinta o aquellas instantáneas que se colocan bajo los títulos de crédito que pueden tener relación directa con la narración o ser una mera aproximación a ésta. El otro tipo aglutina fotografías como objetos

²² Dos ejemplos paradigmáticos en este sentido son *Viridiana* de Buñuel que congela la imagen para remitirnos al cuadro de Leonardo da Vinci, *La última cena*; y una foto de Ramón Masats que encontramos en el filme *La mala educación* de Pedro Almodóvar cuando en el transcurso de un partido de fútbol entre sacerdotes ataviados con sotana, el director detiene la imagen. (Gómez Gómez, A., 2007).

directamente relacionados con el desarrollo del filme, normalmente como presencia justificada en el rol de agente genuino de una biografía. Las copias fotográficas servirán para otorgar solidez a una narración, como decíamos inicialmente, basada en una ilusión perceptiva, esto es, la imagen cinematográfica.

Iris cuenta la historia de una joven fotógrafa que tras un año de matrimonio decide volver a casa de su madre. Será en el autobús camino de su antiguo hogar cuando conozca a Óscar, que será inmortalizado con su cámara, y que se convertirá en su nuevo amor. La película, temporalmente enmarcada en la Guerra Civil española, va narrando la vida profesional y sentimental de Iris.

El álbum familiar, tanto del pasado como el que va construyéndose durante la película, y el corpus de imágenes generadas por su oficio configuran los contenidos de las fotografías que aparecen en el film.

Retomando a Philippe Dubois en su planteamiento a propósito del valor de la foto como objeto de transición para el registro de biografías en el cine, encontramos que gran parte de las instantáneas que aparecen en *Iris* pertenecen al pasado y se presentan según las pautas expuestas por este autor: “la acción autobiográfica, con su carácter necesariamente retrospectivo, jugaba con la ambivalencia entre la necesidad material de enfrentarse a vestigios de anterioridad bajo la forma de objetos concretos, palpables, organizables, aislables, destructibles (el fetiche fotográfico)” (2000: 140) Así Rosa Verges muestra, pocos minutos después de empezar la película, un plano en el que tras el desenfoque de un caracol aparece una foto de familia enmarcada sobre un aparador. Mediante ella se presenta una imagen del pasado donde los protagonistas, Iris, su madre y su padre nos sitúan en la época mediante una copia en blanco y negro pintada. Este plano funde con otro en el que un retrato del padre ocupa un encuadre que se va abriendo hasta ofrecer una imagen un tanto surrealista en la que madre e hija degustan una tortilla sobre la tumba de éste. A los postres la madre de Iris saca de su bolso otra foto en la que aparece ella misma rodeada de flores. Mientras la coloca sobre la lápida le comenta a su hija que es la mejor que le ha hecho. Y es en ese momento cuando sobre el cristal del portarretrato se refleja una cruz. Por tanto, en pocos minutos, el espectador ha asistido a un

desfile de “imágenes concretas, palpables, aislables...” que le presentan a la protagonista y su familia, le sitúan en la época correspondiente y le avisan sutilmente de la cercana muerte de la madre a través de una cruz reflejada sobre su rostro.

Si las copias fotográficas conforman todo un imaginario que traslada al espectador en el tiempo, va a ser el acto fotográfico propiamente dicho el que consiga anclarle no sólo en la profesión de Iris sino en un proceso al que tendrá acceso y configurará un hilo conductor de principio a fin. La película empieza con una escena en un autobús en que madre e hija se reencuentran. Uno de los viajeros (Óscar) recoge un caracol que se le ha caído a Iris. Ambos se sonríen y ella le saca una foto tras los cristales cuando él desciende del vehículo. Este impulso aparentemente inocente servirá no sólo para mostrar al futuro amor de Iris, sino que dará lugar a una copia fotográfica que aparecerá en tres ocasiones. La primera sobre una mesa y con una función clara de recuerdo del amor ausente en la guerra. La segunda en una caja guardada en el jardín que es desenterrada años después por una amiga a petición de Iris, a modo de reencuentro con el pasado, y la última, al final de la película, cuando Ágata, la hija de Iris, descubre a su hijo Pascual con el retrato de un desconocido que ha sacado de la misma caja. En esta ocasión su misión será desvelar, por fin, la identidad oculta del padre de Ágata. “¿Quién es éste?” le pregunta con la foto de Óscar en la mano. Iris ante el poder de la imagen frente a ella no puede guardar por más tiempo su secreto. Por tanto, la imagen fotográfica se usará aquí como objeto propiciatorio de una confesión madre e hija encubierta durante toda la película.

No es esta la única fotografía que se va a repetir durante la narración fílmica. Existen otras dos instantáneas que podemos catalogar como auténticos fetiches. En la primera vemos el instante en el que Iris capta a su madre en el mercado con una calabaza en la cabeza mientras se contonea y entona una canción. En ese preciso momento se produce un ataque aéreo y fallece. Por tanto, se trata de la última imagen de la madre en vida, pocos segundos antes de morir. Y se produce aquí una relación entre la fotógrafa, que ajena a la inmediatez de la desaparición, certifica un instante que inconscientemente conoce y desarrolla en su labor diaria que es frenar el trayecto inevitable que conduce a la muerte, según teoría clásica de

la fotografía. Más tarde se verá como la protagonista, con la habitual y simbólica luz roja, revela la imagen, que mágicamente va apareciendo exhibiendo la fuerza de una mujer que ha muerto. En una tercera ocasión se observa a Iris enmarcándola y colocándola junto a otras fotos pertenecientes al ámbito del recuerdo. Al final aparece de nuevo cuando Ágata curioseaba en la caja.

Junto a ésta llama la atención de Ágata, porque es la primera vez que la ve, una toma en la que el motivo principal es un hombre vestido de médico con unos bonsáis en primer plano, Óscar. El espectador ya la conoce. Ha visto cómo anteriormente Iris la guardaba en la caja que enterró en el jardín al marcharse, sabe cómo se realizó la instantánea de forma casual, él irrumpe en la toma, mientras ella organizaba una composición con flores y bonsáis en el hospital. También recuerda cómo sobre ella se derrama la tinta roja de un tintero que cae ante la premura de Iris para abrir la puerta de su casa ante la llamada de Óscar al que no verá en ese momento. Sólo una vez acabada la guerra, en la vejez se reencontrarán, pero él ha perdido la cabeza. Por tanto, esa mancha que se extiende por la copia vuelve a funcionar como objeto de premonición de la muerte como lo hizo la cruz sobre la madre de Iris. Nuevamente mediante la superposición de un objeto relacionado con la muerte sobre el retrato de una persona se avisa de su desaparición.

Para terminar con los cometidos de las fotos familiares no se debe olvidar el hecho de que la identidad de una persona puede confundirse con la de otra al contemplar su imagen en un retrato. En esta película se utiliza este recurso en dos ocasiones. Una cuando Iris se encuentra en casa de Julián, su primer marido, y confunde una foto de este de niño con una de su hija. Esta confusión plantea un claro parecido entre Ágata y Julián y a pensar en la posibilidad de que éste sea su padre. Por lo tanto, la foto sirve para certificar un parecido físico entre dos personas. El otro caso remite a la afirmación que realiza Ágata al final de la película y tras el momento de confesión de su madre. Ágata aseverará mirando la foto de Óscar que su hijo Pascual y éste se parecen, dando a entender que su progenitor no es Julián, sino Óscar.

Si en las imágenes del entorno familiar se entremezcla el acto fotográfico con las fotografías como objetos con una clara

supremacía de estas últimas, en las que se circunscriben al ámbito profesional se produce una inversión de la situación y es el acto de fotografiar el que prevalece. Excepto en contadas escenas no se tiene constancia de copia en papel de su trabajo. Excepcionalmente se observa al editor de un periódico contemplando las fotos de Iris, primero para contratarla y después para pedirle un cambio en el tipo de instantáneas, o años después pintando una imagen en blanco y negro de un militar con acuarelas. Este último es el fruto de una sesión en su estudio que se ha visto minutos antes en el film y que evidencia, por los diálogos, el desagrado que le produce el modelo a Magdalena, la amiga de Iris. Pero ésta se encuentra satisfecha con el resultado final de la copia y con el hecho de que ésta le proporcionará la posibilidad de tener un pasaporte para viajar fuera de España. Se trasluce aquí una nueva función de la fotografía, conseguir un producto difícil de obtener dadas las circunstancias políticas, un pasaporte.

Se puede afirmar que su evolución como fotógrafa se conoce, casi exclusivamente, a través de los planos en los que Iris aparece ejerciendo su profesión. Así se la localiza inicialmente en un refugio donde los niños van a ser los protagonistas de sus tomas, también ellos formarán parte de sus encuadres del hospital. En este mismo escenario, a petición de Magdalena, se centrará en lo que ésta denomina fotos útiles, retratos a cadáveres para conformar un archivo y su posterior identificación. Así se ve a Magdalena sujetando la cabeza de uno de ellos para que se pueda contemplar bien su rostro mientras Iris aprieta el disparador de su cámara. Se descubre aquí otro uso de la fotografía, la posibilidad de reconocer e identificar a los muertos en la guerra. Más adelante se verá cómo Iris realiza un trabajo para un amigo que colabora con la resistencia, que consiste en retratar a diversos hombres para facilitarles documentación. El escenario es una panadería cubierta con una sábana y a la luz de un foco. Se trata de un trabajo nocturno, urgente y sin preguntas. Las fotos en esta ocasión sirven para suministrar una identidad concreta a los retratados.

Una comparativa entre las fotos familiares y las profesionales llevaría a plantear dos aspectos. El primero es la afirmación de que el proceso en el ámbito familiar es mostrado a través de la película de forma más completa dado que abarca desde el instante de la

captación de la toma hasta su enmarcado para el recuerdo pasando, en una ocasión, por la mostración de la fase de revelado de la copia. Con las instantáneas profesionales no ocurre lo mismo dado que se hace hincapié en el estadio de la plasmación para olvidar el resto. Podía justificarse esta situación debido a que se trata de imágenes para publicar en un diario, pero no se muestra ni una sola foto impresa. La segunda cuestión remite a la noción de repetición cíclica que tiene lugar en las fotos familiares y que no tiene cabida con las profesionales.

Mención aparte requieren las fotos que sobre un fondo negro aparecen junto a los títulos de crédito. Todas ellas en un riguroso blanco y negro muestran tomas inéditas instantáneas que no han sido exhibidas en la película ni como imagen fija, ni como imagen en movimiento. En los créditos se puede leer que han sido obtenidas por seis conocidos fotógrafos, Sandra Balsells, Paco Elvira, Santi Lyon, Fernando Molerés, Gervasio Sánchez y Roser Villalonga. Doce encuadres cuya relación con el film entronca directamente con sus contenidos, niños y refugiados de guerra, y con el género marcadamente documental plasmado en las fotos profesionales realizadas por Iris en la narración cinematográfica.

En definitiva, y respondiendo al esbozo inicial, se puede afirmar que las fotografías que se registran en esta película reafirman las tres diferencias señaladas en un principio. En primer lugar nos encontramos con auténticos fetiches que permanecen durante toda la evolución fílmica. Fetiches que sirven como anclaje del texto narrativo y de la evolución de la biografía de Iris. También se puede hablar de connotaciones de posesión. Nadie duda de la pertenencia de las tomas. Se ha visto como las ha captado, en algunos casos como las ha revelado o retocado para su posterior enmarcado. Son sus fotos. Por último es innegable que se trata de imágenes creíbles en cuanto que entroncan con dos géneros como son la foto familiar y la documental.

Resumiendo, esos objetos concretos, palpables... que Philippe Dubois definió como objetos fotográficos reales en esta película responden a diversas funciones que van haciendo avanzar el metraje fílmico denotando su carácter de imprescindibles. De igual manera ubican en el tiempo, y presentan a la protagonista y a su familia en

situaciones anteriores al comienzo del film. También se manifiestan como soportes de premoniciones de muerte o desaparición de algunos de los personajes. En otras ocasiones se usarán como un documento que sirve para reconocer a los muertos de guerra o para establecer parecidos entre dos personas. Pero en la mayor parte de los casos remitirán a los recuerdos del pasado²³, propiciando un reencuentro con éste a través de la imagen de alguien que ya no está. Convirtiéndose de este modo en el sustituto de la persona amada, la madre justo antes de morir, el marido desaparecido en la guerra o la hija de la que ha sido separada. Reencuentro que facilita mediante la imagen fotográfica una confesión que desvelará la identidad oculta de unos retratos guardados largo tiempo en el interior de una caja y que acompañan al espectador casi desde el principio de la película como eje vertebrador de la misma.

²³ “La mirada de Iris es la mirada de una mujer que congela imágenes, que en el fondo son sus recuerdo” Declaraciones de Jordi Barrachina guionista de la película en el *making off* de ésta.

Aproximaciones biográficas

EL fotógrafo Weegee, refiriéndose al hecho de que cuando no encontraban a quién adjudicar un asesinato las miradas parecían recaer sobre él, recogerá en su autobiografía que en ese momento gritaba: “Miren, yo fotografío los crímenes, no los cometo”. Esta afirmación pone en entredicho la fidelidad a la realidad de la película *El ojo público*, y cómo las aproximaciones biográficas no siempre responden a una representación fidedigna. O por lo menos, como es el caso, no en su totalidad.

Estamos ante un *biopic* no reconocido en el filme de la figura de este reportero neoyorkino en 1942. Algunas biografías hacen referencia a que su vida fue llevada al cine por Joe Pesci, actor intérprete del fotógrafo cinematográfico, Leon Berstein. Un análisis pormenorizado de esta película nos conduce a plantearnos dos cuestiones: ¿las temáticas que integran las fotografías de Weegee son las mismas que las del reportero del celuloide? y ¿la técnica, presente en el acto fotográfico de la película cuenta con su correspondencia en la manera de trabajar del reportero real?

En *El ojo público* el acto de la toma fotográfica responde, en principio, a los métodos de trabajo de este reportero. Además, la trama se construye teniendo presente su autobiografía y su obra, lo que implica una credibilidad patente durante el metraje. No obstante, tras la presentación inicial, este discurre por derroteros que nos alejan de la realidad, pero salpicado de alusiones al fotógrafo que sirve de fuente de inspiración. Estas citas pretenden otorgar verosimilitud a la biografía cinematográfica, que finalmente no es más que una recreación ficcional. Un examen minucioso de la acción a medida que el relato avanza reafirma esta disparidad entre el fotógrafo real, que sólo retrató los sucesos una vez ocurridos, y el cinematográfico, que no duda en emplear sus tomas para encubrir información o conseguir pruebas con las que sobornar. En este sentido, el efectista desenlace

que propone Howard Franklin, basado en la ocultación de pruebas con premeditación y que le sirve al fotógrafo cinematográfico para obtener instantáneas de la muerte en directo, no respecta la biografía de Weegee (Parejo, 2008: 31-54).

También a partir de una biografía (en este caso no autorizada), la de Patricia Bosworth, Steven Shainberg dirige *Retrato de una obsesión* (2006) donde Nicole Kidman interpreta a la fotógrafa Diane Arbus situándonos en un periodo de su vida muy concreto y enmarcando gran parte de la acción en la más pura ficción. Esta circunstancia la convertirá en: “un acercamiento poco ortodoxo. Tan poco ortodoxo y tan imprevisible, que es más bien un alejamiento” (De Miguel, 2011: 66). En cualquier caso, el director no pretende engañar al espectador a quién desde los títulos de crédito se le hace partícipe del falso *biopic* ante el que se encuentra: “Está es una película sobre Diane Arbus, pero no es una biografía histórica. [...]Lo que está a punto de ver es un tributo a Diane; una película que inventa personajes y situaciones que van más allá de la realidad para expresar lo que pudo haber sido la experiencia interior de Arbus a lo largo de su extraordinario camino”.

En el terreno de la ficción se han producido otras películas que aunque interpretadas se han mantenido fieles a las biografías reconocidas que las precedían. El caso más reseñable es *The Story of Margaret Bourke-White* (1989) de Laurence Schiller basada en la que escribió Vicki Goldberg y de la que nos hacemos eco más adelante.

En esta línea destacan dos películas: *La pequeña* (1978) de Louis Malle y *Un hombre perdido* (2007). Esta última recrea el *modus vivendi* extremo del reportero de la agencia Magnum Antoine D'Agata. Un acercamiento a sus declaraciones corroboran esta producción en la que además el fotógrafo participó como guionista. La directora libanesa Danielle Ardid da cuenta de los niveles de implicación en lo que D'Agata denomina el mundo real en el que se adentra para convertirse en un personaje más de sus creaciones. En sus relaciones cotidianas y en el objetivo de su cámara las prostitutas, el alcohol y las drogas tienen reservado un lugar preferente. Por su parte, *La pequeña*, la primera película de Louis Malle en los EEUU, abordó treinta años antes la temática de la fotografía a prostitutas pero desde la perspectiva de un fotógrafo de principios del siglo XX, E.J. Bellocq.

Aunque sobre la biografía de este autor planean altas dosis de incertidumbre, en *La Pequeña* se encuentra un acertado reflejo de la fotografía de esa época. Además, las copias fotográficas que desfilan por el metraje tienen una clara correspondencia con las 89 placas de vidrio que se encontraron a mitad del siglo XX en un mueble antiguo, tanto en su temática como en su estado de conservación. En la película se observa cómo una jovencísima Brooke Shields raya una de estas placas, tal y como la historia nos cuenta que aparecieron algunas de ellas.

En este sentido no podemos olvidar la ya mencionada *Los gritos del silencio* (1984) que fundamenta su narración en un episodio real vivido por el corresponsal de *New York Times*, Sydney Schanberg, y su fotógrafo ayudante en Camboya, Dith Pran.

Lo más habitual ha sido la representación biográfica a través del documental. Desde la no ficción encontramos la aportación sobre Lee Miller, más centrada en su vida personal que en su obra, de Sylvain Roumette *Lee Miller: al otro lado del espejo* (1995) o la de *War Photographer* (2002) donde el propio fotógrafo describe, mediante voz en *off* y con unas microcámaras insertadas en su máquina fotográfica, su trayectoria profesional en enclaves como la guerra de Yugoslavia, Palestina e Indonesia. Otra muestra significativa es *Una vida a través de la cámara* (2006) en la que Barbara Leibovitz se acercará a la figura de su hermana, la fotógrafa Annie Leibovitz. Como expresa Mar Marcos: “Leibovitz enfatiza la cara más humana de Leibovitz. Una pieza con la complejidad del tono documental y el formato entrevista, un tono fresco y voluntariamente objetivo que esconde tras su escritura la firma de su autora” (2011: 83).

Un formato realmente novedoso es el que proponen Chris Marker y Yannick Bellon con *Sueños de un porvenir* (2001) en el que a través del montaje se vehiculan los archivos fotográficos (unos 25.000 negativos) de la fotógrafa Denise Bellon. En la narración confluyen estas fotografías, que parecen cobrar movimiento mediante sobreimpresiones y fundidos, y una voz *over* encargada no sólo de la descripción de las imágenes, sino de hilvanarlas entre sí. Este trayecto, por un periodo que se extiende desde la primera exposición surrealista en París en enero de 1938 hasta la que se organizó nueve años después, en 1947, evidencia que el tiempo de la película se sitúa

en el pasado para que el espectador pueda realizar el recorrido pertinente por la Historia con mayúsculas de la que es conocedor. La eficacia radica, por tanto, en la fuerza de evocación de una instantánea que destapa la caja de Pandora de los recuerdos cumpliéndose de esta forma uno de los objetivos de sus directores: “intentar analizar el modo en que percibimos una foto que ya es antigua (...) La foto que ya tiene unos años muestra, entre ella y nosotros, entre la imagen y el presente, una duración implícita” (Bellon, 2008: 12).

Pero además, *Sueños de un porvenir*, no sólo clasifica la obra de esta fotógrafa, sino que recupera imágenes para la ocasión. Algunas, auténticas primicias que la cámara de Denise Bellon supo capturar como prueba irrefutable. Tómese como ejemplo la de la bañera de Henri Langlois.

Sin embargo, si existe un fotógrafo al que la cámara cinematográfica de diversos directores se haya acercado con mayor profusión, este es Henri Cartier-Bresson. Títulos como *Une Journée dans l'atelier d'Henri Cartier-Bresson* (2005) de Caroline Thiénot Barbey; *Henri Cartier-Bresson: Biographie d'un regard* (2003) de Heinz Buttler; *Contacts: Henri Cartier-Bresson* (1994) de Robert Delpire; *Ecrire contre l'oubli* (1991) de Martine Frank y Henri Cartier-Bresson; *Flagrants délits* (1967) Robert Delpire; *L'aventure moderne: Henri Cartier-Bresson* (1962) de Roger Kahane; entre otros, nos permiten según Rodríguez Merchán “hacernos una idea sobre su magnitud como artista y nos sirven para construir un imaginario y virtual *biopic* sobre su inabarcable humanidad” (2011: 32).

Se ha comentado con anterioridad que no siempre los cineastas respetan escrupulosamente la biografía de sus protagonistas. No obstante, en ocasiones el director del filme y el fotógrafo biografiado coinciden. Algunas películas se constituyen en auténticos diarios ensayísticos de su ejecutor a la par que protagonista como ocurre en *Conversations in Vermont* (1969), *About Me* (1971), *Les Américains* o *Home Improvement* (1985) de Robert Frank. En todas ellas el autor se acerca a su identidad a través de sus propias fotografías como una fórmula infalible de mirarse a sí mismo. En esta dirección trabaja Raymond Depardon en *Les Années Décliv* (1984), decantándose por una autobiografía filmada donde un sencillo mecanismo de

proyección de imágenes fijas se complementa con su rostro y su voz a modo de narración de las fotografías que se van sucediendo.

A medio camino entre el *biopic* y la autobiografía, pero sin responder claramente a ninguna de estas dos categorías, sino aproximándose a lo que se denominaría documental biográfico, el fotógrafo Burtynsky y la cineasta Jennifer Baitchwall dirigen la película *Paisajes Transformados* (2006). Una película cuyo peso recae en la comprometida obra de este fotógrafo a través de un detallado seguimiento de sus modos de producción. El metraje no sólo recoge las copias fotográficas, sino el acto fotográfico en sí, así como los preliminares y los episodios posteriores a su ejecución. La cámara del fotógrafo y la cineasta se retroalimentan mutuamente en un recorrido paralelo y con un objetivo que va más allá de mostrar las fotografías para proponer una reflexión sobre las actuaciones del hombre en el paisaje.

También en clave de denuncia, ahora con respecto al mundo del arte contemporáneo, Paul Hasegawa-Overacker dirige *Guest of Cindy Sherman* (2009). Con un tono muy diferente a *Paisajes Transformados*, estamos ahora ante una comedia, se aborda aquí el hecho de que cualquier obra elaborada con un fin crítico deviene en la actualidad un objeto meramente estético. Para ello, el director se sirve de la fotógrafa postmoderna Cindy Sherman que le servirá como eje para articular este documental.

Margaret Bourke-White: historia de una fotógrafa

“Si la mujer es y ha sido sujeto pasivo, tema reiterado elegido por los fotógrafos, desde los inicios de la fotografía hubo también mujeres activas en la producción o utilización del nuevo medio.”

Marie-Loup Sougez
(1994: 9)

PODRÍAMOS referenciar aquí a las miles de fotografías que desde los comienzos de este medio se han vinculado de diferentes formas con él. Se podría recordar a las 30 trabajadoras que en 1851 realizaron positivados fotográficos en *Imprimerie photographique* en Lille, o a todas aquellas esposas de fotógrafos cuya identidad permaneció en el anonimato, y que sin embargo no sólo se encargaron del atrezo y maquillaje de los retratados, sino que no dudaron en coger la cámara como auténticas profesionales. Otras, en su mayoría pertenecientes a la alta sociedad, acogieron este nuevo soporte como una vía de entretenimiento que también dio lugar a múltiples registros fotográficos como los de Julia Cameron (1815-1971) a quien pertenecen las primeras imágenes denominadas artísticas. No debemos olvidar que es la precursora de la utilización del enfoque borroso y el grano ampliado o reventado que acercan sus tomas a lo pictórico y reducen el detalle como característica innata a la fotografía.

La irrupción del siglo XX propicia un incremento del número de fotografías y una profesionalización de éstas, así como una clara diversificación de géneros dentro de los que inicialmente prima el retrato del ámbito familiar. A medida que la mujer sale del entorno privado y va adentrándose en círculos públicos artísticos y económicos los contenidos de sus tomas abarcarán variedades hasta el momento impensables. Géneros como la foto social implican a dos

fotorreporteras, Margaret Bourke White (1904-1971) y Dorothea Lange (1895-1965) que además de documentar las condiciones laborales durante la Gran Depresión, registró cómo mujeres y niños trabajaron en la industria bélica dejando un legado de 25.000 negativos. Sus cámaras fueron testigos de la situación en la que se encontraban las áreas rurales de Estados Unidos a través de la *Farm Security Administration*, un departamento creado por Roosevelt para la protección de la agricultura y que impulsó activamente la fotografía.

Sin menoscabo de todas las fotógrafas anteriores y posteriores nos vamos a detener en Margaret Bourke White, cuyo interés es patente como pionera de la fotografía documental. La primera cuestión que se pretende abordar es quién fue para familiarizarnos con su trabajo en la vida real, y posteriormente establecer una relación con las dos películas en las que es biografiada, *Margaret Bourke White* (1989) dirigida por Laurence Schiller y *Gandhi* (1982) de Richard Attenborough.

La trayectoria de esta fotógrafa americana dividida claramente en dos periodos estará marcada por el hecho de ser la primera fotógrafa en numerosos ámbitos como la fotografía industrial a la que se dedica a partir de 1927 en la fábrica Otis Steel de Cleveland. Tras este primer periodo, en el que también trabaja la foto arquitectónica, será la primera mujer contratada como reportera gráfica en 1929 para la revista *Fortune* por Henry Luce, que más tarde, en 1935 la incluirá en la plantilla de *Life*. También será la primera fotógrafa del hemisferio oeste a la cual se le permitirá entrar a Rusia en 1930, la primera reportera gráfica de guerra autorizada durante la II Guerra Mundial en las zonas de combate y la única mujer acreditada para inmortalizar los campos de concentración alemanes.

Sin embargo, sus trabajos más reconocidos son *You Have Seen Their Faces* (*Habéis visto sus rostros*, 1937) y *Say, Is This the USA?* (*Díme ¿Es esto USA?*, 1941) ambos producidos con su marido y escritor Erskine Caldwell, y en los que se retrata la crisis económica del sur norteamericano de los años 30. Junto a estas publicaciones destaca *Gandhi and His Spring Weel*, la famosa toma que realizará dos horas antes del asesinato del líder hindú en 1946.

A partir de 1953 se desplazará a Corea donde sentirá los primeros síntomas de la enfermedad de Parkinson que le acompañará

hasta su muerte. Ésta no impidió que siguiera trabajando, entre otros temas, en su autobiografía.

Estamos ante una fotógrafa de éxito que consiguió sobresalir profesionalmente en un terreno hasta el momento reservado para hombres. A ello contribuyó su fuerte personalidad que estuvo marcada por su resistencia y coraje en el trabajo que no le impidieron posicionarse en los entornos más arriesgados, así como su belleza e inteligencia.

La vida de esta fotógrafa ha sido llevada a las pantallas en dos ocasiones, aunque existe una tercera *Lo que piensan las mujeres* (2000) de Nancy Meyers interpretada por Mel Gibson y Ellen Hunter. Ésta narra la historia de un hombre que puede leer el pensamiento de las mujeres, lo que le permite complacerlas dado que sabe lo que esperan en cada momento. En una escena Mel Gibson entra en el despacho de su jefa, una mujer luchadora y hecha a sí misma, que le pregunta sobre las instantáneas que decoran su lugar de trabajo, pensando que no podrá acertar el nombre de la autora. Mel Gibson no vacila en afirmar que son de Margaret Bourke White. Estas fotos están muy relacionadas con la personalidad de la protagonista debido a que ambas comparten no sólo cierto toque feminista, sino la osadía, el amor al trabajo y el estar en primera línea, una como ejecutiva agresiva y otra como fotógrafa.

En *Gandhi* de Attenborough sólo se recogen dos breves fragmentos del quehacer fotográfico de Margaret Bourke-White interpretados por la actriz Candice Bergen. En ellos se describen los instantes previos al asesinato del líder hindú. Vemos a Gandhi en una prisión mientras Margaret le retrata y charlan sobre la posibilidad de ganar a Hitler con la política de la no violencia y acerca de su futuro viaje a Pakistán. Con respecto a la escena se debe hacer constar que si bien reproduce visualmente a la perfección el decorado incluyendo la *charka*, una primitiva rueca que Gandhi había tomado como símbolo de la lucha india por la independencia y que Margaret tuvo que aprender a manejar a instancias de la secretaria de éste antes del rodaje. Existe una contradicción en el hecho de que la documentación de la época afirma que ese día Gandhi permanecía sumido en un voto de silencio. Voto de silencio que la película infringe mediante esta conversación.

Además, “le impusieron el límite de tres lámparas de flash porque a Gandhi le molestaban las luces intensas” (VVAA, 2000: 63). Margaret había escrito en 1937 lo favorable que le resultaba el uso *sincroflash* múltiple: “He quedado impresionada con las posibilidades que brindan las lámparas de flash distribuidas en una habitación, en lugar de utilizar una sola junto a la cámara, como era habitual. Opero con las mías mediante cables de extensión, partiendo de un sincronizador conectado directamente al obturador, pero siempre con dos fuentes de luz y a veces tres, cuatro y hasta seis” (Newhall, 2002: 231). Paradójicamente la fotografía cinematográfica no emplea ningún tipo de flash.

Sin olvidar las dos películas anteriores aquí nos vamos a centrar en la versión televisiva titulada con su nombre e interpretada por Farrah Fawcett-Majors ya que es la más completa y aborda en profundidad vida y obra de la fotógrafa. Desde el comienzo al espectador se le hace partícipe de que se va a encontrar ante un biopic al uso. Una leyenda nada más iniciarse, *Based Upon The Biography “Margaret Bourke White”* by Vicki Golberg, da cuenta de que estamos ante el relato de la vida de esta fotógrafa inspirado en una biografía reconocida.

Se puede pensar, que como en numerosas ocasiones, este paratexto servirá al director para otorgar una credibilidad a la historia que luego no responde a las expectativas creadas. En este caso no es así, la narración que se desarrolla casi de forma cronológica, ya que un *flash back* se encarga de presentar a la protagonista en una escena de guerra para poco después situarnos en los albores de su carrera fotográfica, corre paralela a la biografía mencionada.

A partir de aquí se deben plantear dos cuestiones:

La vinculación que existe entre la figura de la fotógrafa interpretada en las imágenes en movimiento y la de la vida real y en segundo lugar, las fórmulas de las que se sirve el director para que los actos fotográficos que se exponen se adecuen a la personalidad de la fotógrafa en cuestión.

Vinculación entre la fotografía real y la cinematográfica

Respecto a la primera se expusieron algunos aspectos como su gran resistencia para trabajar, su ilimitado coraje, las situaciones de peligro en las que se situaba, que fue una reportera de éxito y que poseía una intuición, inteligencia y belleza singular. A todas éstas habría que sumar el hecho de que en su vida personal se adelantó a su época.

En la película asistimos a varios cortes en los que el aguante y la tenacidad muestran a una fotógrafa incansable que prescinde incluso de unos días de asueto y cuando finalmente accede a cogerlos, se hastía. Cuando le preguntan a su editor sobre si Margaret se tomará unas vacaciones, no duda en responder que se las ofrecido, pero que sin embargo no quiere ni oír hablar de ellas, para concluir con “ya sabes cómo es Margaret”. Con este diálogo queda patente que todos saben que no puede detener su ritmo de trabajo y además tiene una gran resistencia física.

En otras ocasiones el film evidencia como esta situación propicia largas discusiones con su pareja el escritor Erskine Caldwell. Sentencias por parte de la fotógrafa que no dejan lugar a dudas como: “Ya sabes que tengo un trabajo” o “Ahora no es el momento indicado” se repiten con frecuencia.

No es la primera vez que la fotografía se convierte en la causa de un distanciamiento sentimental. Ocurre algo similar con su primer marido, aunque en esta ocasión es el tipo de trabajo el detonante según manifiesta éste: “hacías reportajes arriesgados que me avergonzaban”. El director de la película establece este alejamiento no sólo en clave oral, como acabamos de ver, sino también visual, ya que mientras estamos asistiendo al diálogo vemos como el plano se define mediante un encuadre en el que entre Margaret a un lado y el ex marido al otro, se sitúa claramente una instantánea que se interpone entre ambos.

En su relación con el escritor será casi en exclusiva su adicción laboral el motivo de su separación tras unas vacaciones que no responde a las expectativas de Margaret. Mientras ojea una revista *Life* en cuya portada destaca un soldado con una metralleta delante, le

transmite a Erskine que pensaba que iban a trabajar juntos, no a vegetar juntos. Ella siente que está perdiendo instantes que merecen ser capturados por su cámara, que la historia se le está escapando en una tumbona y lo expresa en términos relacionados con la vida y la muerte: “si algo pasa en algún rincón de la tierra, algo importante, yo estaré allí. Y si tengo que morir, moriré, pero quiero estar viva cuando muera”.

Tras esta afirmación se presenta el segundo correlato que determina el coraje de Margaret para posicionarse en situaciones de riesgo. La primera escena de la película ya da cuenta de qué nos encontramos ante una osada reportera. El planteamiento es sencillo, comienza un bombardeo, y el general Patton y ella se resguardan junto a un vehículo, pero la cámara queda expuesta a las bombas y fuera de su alcance. Entonces intenta rescatarla poniendo en peligro su vida.

Los lugares a los que se desplaza, que a veces responden a sus sugerencias, las condiciones poco favorables en las que estos se encuentran y el desarrollo del acto fotográfico que, como se verá más adelante, también se caracteriza por el riesgo son indicadores que no dejan de parpadear ante los estadios de peligro en los que la fotógrafa se sitúa. Basta ver la cara de sorpresa de su editor cuando Margaret le plantea que si desea de verdad un buen reportaje debe mandarla a la Unión Soviética, cuando es bien conocida la prohibición de acceso a periodistas occidentales. No obstante su perseverancia y entusiasmo consiguen que inmortalice Rusia.

En cuanto al éxito alcanzado por Margaret, la película se hace eco de éste a través de dos mecanismos: una toma muestra como la protagonista, rodeada de numerosos periodistas que quieren saber todos los detalles de su viaje a Rusia, es recibida y retratada en el aeropuerto como una estrella mediante un ligero contrapicado que le da más presencia. Por otra parte, el film deja constancia de que sus fotografías consiguen ser portada de la revista *Life*. En concreto la portada del primer número de esta revista que apareció el 23 de noviembre de 1936 fue una foto de encargo a cerca de la construcción un gran dique en Indiana. Fotografía que levantó cierta polémica como se desprende de lo que los editores escribieron en su introducción: “lo que los editores de esta revista esperaban eran fotos

de la construcción, como sólo Bourke-White puede hacerlas. Lo que obtuvieron fue un documento humano sobre la vida en la frontera, que cuando menos para ellos, constituyó una revelación” (Newhall, 2002: 260).

En relación a su inteligencia y belleza singular, se verá en el apartado sobre el acto fotográfico, como es capaz de desarrollar las estrategias más diversas para conseguir la foto que le interesa. Adulación, manipulación, persuasión, encanto... se despliegan ante la necesidad y dificultad para obtener una toma.

Si nos ceñimos a su belleza física, no cabe duda que la intérprete cinematográfica Farrah Fawcett desborda exuberancia y un atractivo del que sus compañeros de reparto masculinos se hacen partícipes. No es de extrañar encontrar aseveraciones como: “Margaret Bourke White, la muñeca que llegó anoche, la fotógrafa, la de la revista *Life*” o alusiones a sus piernas que parecen eclipsar su talento. Belleza que a veces comparte protagonismo con su profesionalidad: “Nunca había visto fotografiar así la Torre de la Terminal. Estoy sorprendido de que seas joven y bonita” le dice el Sr. Moscovich mientras ojea sus fotos o “No tienes el aspecto de ser una chica que pasa todo el tiempo entre cámaras fotográficas” que manifiesta Erskine al conocerla.

Expresiones en su mayoría de índole machista que delatan una sociedad en la cual la mujer fotógrafa aún no tiene cabida por sí misma, si no es apoyada en sus cualidades físicas o en algún hombre mediante el que tenga acceso al reconocimiento, como lo expresan dos soldados en el frente: “Mírala, ahí está. Seguro que es la fulana de algún pez gordo”. Lejos de una realidad en la que Margaret debe buscar día a día su lugar. Una realidad en la que parece impensable que una mujer sea capaz de fotografiar y bien. La película esboza cuestiones como las que el editor de *Fortune* y *Life*, Henry Luce plantea: “¿Has visto esas fotos?, localiza al hombre que las hizo”. La respuesta no se hace esperar: “no fue un hombre”. Al editor no se le ocurre otra autoría y pregunta si ha sido un perro. La contestación es clara: “no una chica”. Henry Luce desconcertado sentencia: “Debe tratarse de un error”.

Una vez establecido que se trata de una mujer, lo que resulta imposible es que ésta trabaje por vocación y mucho menos que lo

considere como su profesión. Nuevamente una pregunta impertinente no se hace esperar: “¿Saca fotos como diversión o qué?”. Quizá Henry está pensando en un estereotipo muy extendido a finales del siglo XIX y principios del XX de mujer perteneciente a una clase social acomodada que sustituyó la música y el bordado por la cámara fotográfica en sus momentos de ocio.

Margaret debe franquear puertas hasta ese momento cerradas por su condición de mujer. Así se aprecia cuando le propone a Errol Brull, el director de una fábrica en Cleveland, que quiere tomar instantáneas en el interior de su acería y éste le replica inmediatamente que está prohibida la entrada a mujeres. No obstante, la fotógrafa lo consigue. Igual que logra adentrarse en el frente en Moscú, a pesar de que su editor reconozca que nunca pensó en mandar a una mujer a la guerra.

Precisamente será en Rusia donde no se valore estrictamente su condición. En su primer viaje a este país el presidente de la república de Georgia apreciará en primer lugar su categoría de gran artista para posteriormente reseñar su belleza. A su regreso, y ante la insistencia de los periodistas, Margaret manifestará que en la Unión Soviética la mujer ocupa puestos en la sociedad y nadie lo especifica y que se la ha tratado como a un fotógrafo americano y no como a una mujer fotógrafo. Tras su segundo viaje, ahora un país en guerra, las demandas de los reporteros irán encaminadas a que explicité qué siente una mujer corresponsal en una zona de guerra. En esta ocasión, con un compromiso social más acentuado, zanja la cuestión con otra demanda: “¿Por qué cree que soy menos vulnerable que las mujeres y los niños de una ciudad sitiada?”.

Estamos ante una gran fotógrafa que defiende la igualdad entre hombres y mujeres no sólo en el plano teórico, sino también en su trayectoria profesional, codeándose en diversos escenarios con compañeros de distinto sexo a igual nivel, y en su vida personal. Dos escenas nos exponen esta última situación y sirven para mostrar que se adelantó a su tiempo. En la primera dos soldados se acercan a Margaret y a Patton y le expresan a éste último su deseo de que Margaret les dé un beso de buena suerte antes de la batalla. Ella, sin dudar, besa a uno de ellos en los labios.

En la segunda, la fotógrafa está leyendo el contrato matrimonial que ha redactado con una serie de condiciones, inusuales para la época, que han de ser aceptadas por Erskine si quiere casarse con ella. Cláusulas matrimoniales que van desde que todas las desavenencias deberán resolverse antes de la media noche del día que han surgido hasta la promesa de ser amable con los amigos de su mujer o intentar controlar el mal genio; pasando por no interferir en el trabajo de Margaret. Para finalmente resumirlas en una quinta estipulación: “lo tuyo es tuyo y lo mío es mío”.

El acto fotográfico

Una vez vistos los puntos de encuentro entre la vida de fotógrafa cinematográfica y la real y pudiendo confirmar que se ajusta plenamente al *biopic* tradicional que va narrando los episodios más relevantes, nos centraremos en el acto fotográfico propiamente dicho. Es decir, qué fotografía Margaret y cómo lo retrata tanto en la realidad como en la ficción.

Un recorrido por la obra de esta autora confirma que los contenidos de sus tomas coinciden con los que se exponen en la película. El predicador arengando en el parque rodeado de palomas de sus inicios, las tomas de edificios, las de las fábricas, las de las gentes de la América de la Depresión o las de la guerra, entre otras, tienen su correspondencia en el film, que además detalla cómo se realizaron.

El acto fotográfico que se nos propone es un acto que se puede calificar de planificado de antemano y que se fundamenta en la organización premeditada de la toma para lograr una composición acorde con los gustos de la creadora. Parece como si esta fotógrafa hubiera interiorizado las palabras que tiempo atrás le dijeran al ser contratada como reportera gráfica de la revista *Fortune*: “la cámara será como un intérprete, un traductor que contará la historia de la industria en América”. Un intérprete que en ningún caso debe confundirse con un ejecutante mecánico, si no con un utensilio con la capacidad de explicar una realidad, sin perderla de vista.

Esta planificación cobra fuerza en los primeros días del recorrido por la América más rural. Contrasta el hecho de que mientras Erskine, el escritor, conversa pacientemente con los lugareños, Margaret da órdenes incesantemente a la secretaria de éste para que coloque adecuadamente la iluminación o cualquier elemento que vaya a formar parte del encuadre. Las exigencias se extienden a los protagonistas de la imagen que se ven increpados para que levanten la cabeza o pongan la pierna más a la izquierda. Todos estos preparativos conllevan una escasa espontaneidad de los retratados que no consiguen olvidarse de la cámara y también una falta de concentración del escritor que ante la situación planteada considera que la preocupación de la fotografía por la técnica va en detrimento del resultado último del futuro libro. Finalmente llegan a un acuerdo según el cual Margaret valorará a las personas en función de lo que son y no como meros estandartes de la toma.

Ahora bien, esta concesión, debido a que se trata de un trabajo compartido, que permite que se dejen al azar algunos elementos del encuadre, es coyuntural. Poco después, en su primer viaje a Rusia la fotógrafa retoma su condición de organizadora, colocando a los personajes y orientando sus miradas.

Más tarde la película volverá a hacer hincapié en la capacidad de planificación de Margaret a la que sitúa frente a una fila de personas que esperan apostados sobre una inmensa valla publicitaria. “Soy fotógrafo de *Life*” -les dice-, y a partir de ahí va orquestando sus posiciones. Enseñe la cara, intercambien el orden... son algunas de las consignas que apenas si encuentran oposición, salvo en la tímida respuesta de una señora que no desea coger en brazos a un niño que no conoce, pero que al final sujeta. Las personas se convierten nuevamente en títeres de una representación que ella maneja a su antojo en este film que se hace eco del carácter manipulador que se expone en su biografía.

Además de facultades para organizar nos encontramos ante un acto que en ocasiones requiere de diversas estrategias para la consecución de una instantánea. Es indiscutible que el primer paso es tener el material apropiado, a lo que se debe añadir el hecho de estar posicionado adecuadamente. En una de las primeras escenas la película muestra a una Margaret todavía aficionada, que acaba de

retomar la foto tras la separación de su primer marido y que se siente fascinada por una imagen en la que el protagonista es un predicador arengando en un parque cuyo público está formado exclusivamente por palomas. El problema estriba en que carece de cámara para recoger el momento. Sin embargo, tiene los recursos y la pericia necesarias para convencer al dueño de una tienda próxima para que le preste una. En otra ocasión la táctica consiste en ir avanzando posiciones colándose entre las piernas de sus compañeros para poder retratar a Roosevelt. Una vez en primera fila, una patada y la consiguiente caída al suelo propiciarán que el presidente la reciba en privado para compensar el agravio sufrido.

Esta situación recuerda a otra fotógrafa, Christine Spengler, que describe en su autobiografía como durante muchos años en Irlanda del Norte y en Vietnam, no dispuso más que de un objetivo gran angular y ello le obligó a situarse tan cerca que no sólo salía en las tomas de sus colegas, sino que a veces debido a los cordones policiales no lograba acercarse lo suficiente y tenía que emplear otros métodos como regalar un perfume a la mujer de un jeque para acceder a su marido... (Spengler, 1999).

En ocasiones la astucia no es suficiente y los resultados no son los esperados. Vemos entonces a una fotógrafa perfeccionista y concienzuda a la que no le importa volver a la acería en la que ha estado inmortalizando el fuego. Una profesional cuyos negativos carecen de exposición y por tanto, de detalle que retorna para iluminar las sombras con el movimiento de una antorcha. La vuelta al espacio a retratar no siempre está relacionada con un acto fotográfico fallido por causas técnicas, sino que la película también se hace eco de imágenes no conseguidas por otros motivos como la negativa de un encargado de una cuadrilla de presos mientras no se le muestren los permisos pertinentes.

El lugar común del acto fotográfico en esta autora pasa por ser un acto arriesgado e intrépido, casi nunca exento de peligros. A veces, estos vienen de la mano del espacio en el que se coloca deliberadamente y en otras por las condiciones del escenario a retratar. Casi desde el principio de la película el director nos da las claves de la importancia que tendrá el punto de vista. Para ello contrapone las consideraciones del dueño de la tienda de fotos que

no alcanza a entender porqué el tema central del trabajo de esta fotógrafa son edificios y mucho menos desde dónde se registran. Ella ajena a esta situación exclama: “Me encanta este ángulo”. Más tarde, en la acería, se retomará esta cuestión debido a que para obtener la mejor perspectiva debería situarse en un lugar imposible, el motor de una máquina. Finalmente, Margaret se eleva mediante un arnés improvisado mientras demanda: “¿Qué te parece este ángulo?”.

El punto de vista parece convertirse en una obsesión y en las siguientes escenas se contempla a Margaret en los chaflanes más arriesgados o subida al borde de las aristas más elevadas. Parece que su cámara y ella se van a desplomar al vacío. Este enfoque se repetirá a lo largo de film. Un alero de un tejado de Oregon con la cámara montada en el trípode corresponde a uno de ellos.

Si las posiciones en las que se coloca forman parte de los factores de riesgo, también lo son los lugares a los que se desplaza. Una zona pantanosa, solitaria y poco accesible en la que registra animales exóticos se convierte en más amenazante cuando se estropea el motor de su barca y queda atrapada en la ciénaga. En cualquier caso, esta situación no es más que una anécdota en comparación con los episodios en la guerra en los que se ubicará posteriormente. Es decir, condiciones reiteradas de riesgo como cuando subida en una cornisa desde la que registra el bombardeo de los aviones alemanes a la ciudad de Moscú, cae por una escalera junto con los cristales de una amplia ventana.

El acto fotográfico es arriesgado, pero sólo se convierte en doloroso al final cuando por primera vez ante unos cadáveres apilados el espectador constata sus dificultades para apretar el disparador. La cámara cinematográfica se recrea en primeros planos de una Margaret cansada y avejentada. Planos que combina con fotografías, pertenecientes a esta autora, que muestran en todo su esplendor los horrores de la guerra. En este sentido, para terminar la película, se recurre a una sucesión de una docena de fotografías originales que sirven parcialmente de fondo a una voz *over* que va relatando los últimos episodios de la vida de Margaret hasta su muerte. Narrador que sólo es interrumpido por la fotógrafa que sentencia: “Mi vida y mi carrera no fueron algo casual, estuvieron cuidadosamente planeadas”. Sin duda, como sus fotografías.



Conclusiones

LO habitual es que el fotógrafo forme parte del elenco de personajes secundarios o que algunas de sus imágenes sirvan como detonante o para resolver y hacer avanzar la trama. Sin embargo, los cineastas han encontrado en la figura del fotógrafo una suerte de colega, que, como ellos, se sitúa habitualmente al otro lado del objetivo. Quizá este sea uno de los motivos por el que lo han convertido en el protagonista de sus producciones en multitud de ocasiones.

Nos hemos ocupado aquí precisamente de estas últimas, aquellas películas en las que el fotógrafo es la pieza esencial del metraje. Por esta razón hemos barajado más de 100 títulos desde la perspectiva de la ficción y del documental, para concluir que cuando el fotógrafo se aborda desde la no ficción las aproximaciones suelen tener un carácter biográfico con frecuencia fundamentado en la admiración y el respeto. Se trata de producciones que ponen en valor aspectos como su carácter aventurero, la creatividad fotográfica o su compromiso con la actualidad.

Los filmes ficcionales no siempre registran de forma fidedigna una biografía, (tampoco esta es su pretensión, ni finalidad). Sin embargo, se observa que en ocasiones se recurre a la puesta en escena de un cúmulo de estereotipos para dar cobertura a fotógrafos bajo el pretexto de una ocupación que podría ser otra. Es decir, se trata de fotógrafos que tras su presentación y pasados unos minutos del metraje obvian su quehacer profesional.

En los títulos aquí seleccionados nos hemos centrado en aquellos que son verdaderamente representativos, contemplando diferencias en función de las tipologías descritas. Se puede afirmar que el reportero de guerra y los *paparazzi* son los que más adecuadamente se han ajustado al perfil de su correspondiente real y

además, se trata de figuras que han ido evolucionando en función de su referente. En cambio, el fotógrafo investigador, exceptuando las propuestas periodísticas, se ha decantado por modelos cinematográficos fuera de lo común. Hasta tal punto que los directores de cine han colocado en manos de asesinos y fotógrafos del más allá una herramienta pensada para registrar una realidad terrenal y en ningún caso para matar. Desde esta perspectiva el fotógrafo en el cine ficcional adquiere una serie de connotaciones negativas que van desde la imagen del incansable *voyeur* hasta el que captura o provoca las crónicas más negras o desvela las miserias de un colectivo, pasando por las denostadas imágenes de los *paparazzi*. Ahora bien, el cine también ha sido capaz de mostrar las contradicciones metafotográficas que emergen a cerca de la mirada del fotógrafo y poner sobre el celuloide su lado más humano, aunque como se habrá comprobado a lo largo de las páginas anteriores, nos han interesado más las aportaciones que desde el medio cinematográfico se han vertido sobre sus destrezas.



Bibliografía

- Ades, D. (2002). *Fotomontaje*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Antich, X. (2006). “El ojo-Frank, la mirada-ensayo”, en *De la foto al fotograma*. Madrid, Ocho y Medio, Libros de cine.
- Baeza, P. (2001). *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Baqué, D. (2003). *La fotografía plástica*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Barth, M. (1997). *Weeges's World*, International Center of Photography, Bulfinch Press Book, Boston.

- Barthes, R. (1992). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- (2004). *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- Bazin, A. (2001). *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.
- Bellon, Y. (2008). Cuadernillo adjunto al DVD *Chris Marker con Yannick Bellon, Isaki Lacuesta y Sergi Dies*.
- Benjamin, W. (2007). *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos.
- Berger, J. (1974). *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Bezunarte, O. et al (2007). “Periodistas de cine y de ética”, en revista *Ámbitos*, 16.
- Blümlinger, Ch. (2011). “Agnès Varda. De la fotografía al cine y viceversa”, en *L’atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, nº 12.
- Caparrós Lera, J.M. (1998). *La Guerra de Vietnam: entre la historia y el cine*, Barcelona, Ariel.
- Carrillo, C. (2009). “Como si fuera la última vez”, en *Wenders Wim y Donata: como si fuera la última vez*, Madrid, Círculo de Bellas Artes.
- Castro de Paz, J. L. (2000). *Alfred Hitchcock*, Madrid, Cátedra.
- Català, J. M. (2006). “Siempre nos quedará París. Viaje estético y sentimental de William Klein por el bosque de la posmodernidad, en *De la foto al fotograma*. Madrid, Ocho y Medio, Libros de cine.
- Coma, J. (1998). *Aquella guerra desde aquel Hollywood*, Madrid, Alianza.
- Conrad, M. (2003). *Los asesinatos de Hitchcock*, Madrid, Ed. Turner Publicaciones.
- Costa, J. (2007). “Redacted”, en *Fotogramas*. Disponible en la siguiente URL: www.fotogramas.es (Fecha de consulta: 7 de setiembre de 2009).
- Daney, S. (1993). *L’exercice a été profitable, messieurs*, París, P.O.L.
- Deleuze, G. (1996). *La imagen-tiempo. Estudios sobre imagen-2*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- (2009). *La imagen movimiento: Estudios sobre cine*, Barcelona, Ediciones Paidós.

- De Miguel, A. (2011). “Robert Capa. Instantáneas de una vida de película”, en Esparza, R. y Parejo, N. (coord.), *Solos ante la cámara. Biopics de fotógrafos y cineastas*, Barcelona, Luces de Gálibo.
- Doménech, H. (2011). “Robert Capa. Instantáneas de una vida de película”, en Esparza, R. y Parejo, N. (coord.), *Solos ante la cámara. Biopics de fotógrafos y cineastas*. Barcelona, Luces de Gálibo.
- Dubois, P. (1994). *El acto fotográfico. De la recepción a la representación*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- (2000). “De una imagen, del otro o la influencia del cine en la fotografía creativa contemporánea”, en *Exit*, nº 3.
- Durand, R. (1995). *Le temps de L'image*, París, ELA la Différence.
- Farlin, F. (1998). “The century’s memorial”, en *VVAA A new history of photography* (Ed. Frizot M.), Köln, Könemann.
- Felling, A. (1961). *Weegee by Weegee: An Autobiography*, New York, Ziff-Davis Publishing Compagy.
- Font, D. (2000). “Fotografía y cine. Hibridaciones. La extraña pareja”, en *Exit*, nº 3.
- Fontcuberta, J. (1990). *Fotografía: conceptos y procedimientos*, Barcelona, Gustavo Gili.
- (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Freund, G. (1976). *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Godard, J. L. (1998). *Historire(s) du cinema*, París, Gallimard.
- Gómez Gómez, A. y Parejo Jiménez, N. (2007). “Imagen fija en imagen en movimiento. La maldición lanzada contra la mujer de Lot”, en Marzal, J. y Gómez Tarín, J. (edit.) *Metodologías y análisis del film*, Ediciones Edipo, Madrid
- Gómez Gómez, A. (2011). “Experimentos cinemáticos de René Clair vs Fernand Léger”, en *Picasso: cine y arte*, Málaga, Fundación Picasso.
- Gómez Isla, J. (2005). *Fotografía de creación*, San Sebastián, Editorial Nerea.
- González Flores, L. (2005). *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili.

- Guardiola, J. (2001). “Mis pequeñas películas (la versión del director)”, en revista *Exit* n° 3, *Fuera de escena*.
- Kapuscinski, R. (2003). *Un día más con vida*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- Kember, S., (1996). “La sombra del objeto: fotografía y realismo”, en *Papel Alpha, Cuadernos de fotografía*, 2.
- Kimmelman, M, (1996). “Imagen Engraved in History’s Heart” cfr. en Shneirderman, E. y Shneirderman, B (2003). “En España con Chim”, en VVAA, *David Seymour, Chim*. Valencia, IVAM Institut Valencià d’Art Modern.
- Knightley, P. (1975). *The First Casualty: The War Correspondent as Hero, Propagandist and Myth Maker from the Crimea to Vietnam*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich.
- Laviana, J.C. (2009). “Tal como somos...en las películas”. Disponible en la siguiente URL: www.elmundo.es/elmundo/.../1231521767.html. (Fecha de consulta: 8 de octubre de 2009).
- Ledo Andi6n, M. (2005). *Cine de fot6grafos*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Lefebvre, M. (2003). *Brigadas internacionales. Im6genes recuperadas*, Barcelona, Lunwerg.
- Leguineche, M. (2000). “Enviado especial con c6mara”, Revista *Aede*, 17.
- Lenz, R. J. (2008). *Korean war filmography: 91 english language features through 2000*, Jefferson, NC, Macfarland.
- Liebman, S. (2011). “El retorno, de Cartier Bresson, o algo no cuadra en esta fotografía”, en *L’atalante. Revista de estudios cinematogr6ficos* n° 12.
- Lucas, C. (2008). *El Pa6s*, p.3, 10 de agosto.
- Marcos Molano, M. (2011). “Annie Leibovitz, una vida detr6s de la lente. La lente de Barbara Leibovitz”, en Esparza, R. y Parejo, N. (coord.), *Solos ante la c6mara. Biopics de fot6grafos y cineastas*. Barcelona, Luces de G6libo.
- Mart6n, F. (2004). “Los conflictos del siglo XXI y la comunicaci6n”, en VVAA, *Comunicaci6n y guerra en la historia* (Coord. A. Pena), Santiago de Compostela, T6rculo Edicions.

- Marz en www.zonazero.com/magazine/articles/marz/marz04sp.html
(2004: parte 4, 2)
- Math, S. (2010). “El tiempo expandido”, en *Tiempo expandido*, Madrid, La Fábrica Editorial.
- Millán, T. (2005). “Las guerras que nunca vimos. El papel de la television en los conflictos bélicos”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, número 59, de enero-junio de 2005, La Laguna (Tenerife), en la siguiente dirección telemática (URL):
<http://www.ull.es/publicaciones/latina/200513millan.pdf> (Fecha de consulta: 3 de noviembre de 2009).
- Moholy-Nagy, L. (2005). *Pintura, fotografía, cine*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Monegal, A. (1993). *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*, Barcelona, Editorial Anthropos.
- Muñoz, R.C. (2005). *The Hitchcock collection. La ventana indiscreta*, Madrid, Diario *El País*.
- Navarro de Zuvillaga, J. (2000). *Mirando a través*, Barcelona, Ediciones Serbal.
- Navarro, P. (1999). *Sarajevo humano: palabras, retratos e imágenes*, Barcelona, Blume.
- Newhall, B. (2002). *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Olivares, Rosa (2007). “A través de la ventana”, en *Exit* n° 26. Madrid, Olivares y Asociados.
- Paredes Quintana, R. (1999). “Sueños en Polaroid: fotografía, epistemología y ciencias sociales”, en *Cinta de Moebio* n° 5, abril de 1999. www.Moebio.uchile.cl/05/paredes.html.
- Parejo, N. (2007). “La comunicación a través de la mirada. Las dificultades de aprehender la realidad”, en *Revista Comunicar* n° 29, *La enseñanza del cine en la era multipantallas*.
- (2008). “Weege by Howard Franklin”, en *Cine, arte y artistas*, Málaga, Fundación Picasso. Casa Natal.
- (2009). “Reflexiones sobre el cine y la fotografía social en *Ciudad de Dios*”, en *Athenea Digital* n° 16, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.
- (2010a). “Arte y sensacionalismo. La fotografía en *Femme Fatale*”, en *Aposta Revista de Ciencias Sociales* n° 45.

- (2010b). “La memoria fotográfica. Memento”, en *Ámbitos. Revista internacional de comunicación* n° 19, Sevilla, Departamento de Periodismo II, Universidad de Sevilla.
- (2011a). “Wenders *Shooting*: la fotografía en el cine de Wenders”, en Camiñas, T. y Rodríguez C. (coord.) *El cielo sobre Wenders*, Girona, Luces de Gálibo.
- (2011b). “La expresión de lo fotográfico en el cine”, en *La comunicación pública secuestrada por el mercado*, Tenerife, Colección Cuadernos Artesanos de Latina n° 14.
- Pizarroso, A. (2004). “Información, desinformación y conflicto”, en VVAA *Comunicación y guerra en la historia* (Coord. A. Pena), Santiago de Compostela, Torculo Edicions.
- Pultz, J. (2003). *La fotografía y el cuerpo*, Madrid, Ediciones Akal.
- Ramonet, I. (2004). “Guerras y desinformación”, en VVAA, *Estrategias de la desinformación*, Valencia, Biblioteca Valenciana, Generalitat valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport.
- Ritchin, F. (1990). *In Our Own Image. The Coming Revolution in Photography*, New York, Aperture.
- Riviriego, C. “El ser humano sigue matando para defender su jardín”. www.elcultural.es/version_papel/CINE/9338/Carlos_Saura
- Rodríguez Merchán, E. (2011). “Henri Cartier-Bresson: una certera mirada del siglo XX”, en Esparza, R. y Parejo, N. (coord.), *Solos ante la cámara. Biopics de fotógrafos y cineastas*. Barcelona, Luces de Gálibo.
- Sánchez Biosca, V. (2006). *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza.
- Sánchez, G. (1995). s/t. Disponible en la siguiente URL: www.icorso.com/cola49.html (Fecha de consulta: 9 de octubre de 2009).
- Sanderson, J. (2005). *¿cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*, Alicante, Universidad de Alicante.
- Sarlo, B. (2003). “La originalidad de Histoire(s) du Cinema”, en Oubiña, D. (compilador), *Jean Luc Godard: el pensamiento en el cine. Cuatro miradas sobre Histoire(s) du Cinema*, Buenos Aires, Paidós.
- Sontag, S. (1996). *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa.

- (2003). *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Santillana.
- Sougez, M.L. (1994). “Sujeto y artífice, la mujer en la fotografía”, en *Mujeres, 10 fotografías/ 50 retratos*.
- (coord.), (2007). *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra.
- Soulages, F. (2005). *Estética fotográfica*, Argentina, La Marca.
- Spengler, C. (1999). *Entre la luz y la sombra, Autobiografía de una corresponsal de guerra*, Madrid, Ediciones El País- Aguilar.
- Spoto, D. (1998). *Alfred Hitchcock, la cara oculta del genio*, Madrid, T&B Ediciones.
- Susperregui, J. M. (2006). *Famosos Pillados*, Madrid, Ediciones Espejo de Tinta.
- Swain, J. (1997). *River of Time: A memoir of Vietnam*, Nueva York, St. Martin´s Press.
- Tisseron, S. (2000). *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*, Salamanca, Universidad de Salamanca
- Torres, R. (2006). “El tratamiento de la imagen en los atentados del 11-M. Terrorismo y violencia en la prensa”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, 61. Disponible en la siguiente URL: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/200603torres.htm> [Fecha de consulta: 1 de septiembre 2008].
- Tranche, R. (2006). “Fotografía y cine documental: dos territorios con la realidad por frontera”, en Tranche R., *De la foto al fotograma*. Madrid, Ocho y medio.
- Truffaut, F. (2005). *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza Editorial.
- Vidal, M. (2000). “Fotografía y cine: un viaje de ida y vuelta”, en *Revista Exit* nº 3.
- VVAA (1994). *Mujeres, 10 fotografías/ 50 retratos*, Madrid, Telefónica y Fundación Arte y Tecnología.
- VVAA (2000). *El libro de los grandes fotógrafos*, Madrid, Editorial Debate.
- Weschler, L. (1984). *David Hockney. Cameraworks*, Londres, Thames & Hudson.
- Wyndham, F. (1992). *Don McCullin*, París, Centre National de la Photographie. www.enforcarte.com

Colección Cuadernos Artesanos de Latina

Últimos libros publicados

Catálogo

- [] **7º** - *Retos del profesional de la Comunicación en la Sociedad del Conocimiento*
Carmen Marta Lazo (Coord.) | ISBN-13: 978-84-939337-0-8
| Precio social: 6 €

- [] **8º** - *El contenido de los mensajes icónicos*
Raymond Colle | ISBN-13: 978-84-939337-1-5
| Precio social: 5,5 €

- [] **9º** - *Cinema documental interativo e linguagens audiovisuais participativas: como producir*
Denis Porto Renó | ISBN – 13: 978-84-939337-2-2
| Precio social: 5 €

- [] **10º** - *Acceso y visibilidad de las revistas científicas españolas de Comunicación*
Fonseca-Mora, MC (Coord.) | ISBN-13: 978-84-939337-3-9 |
Precio social: 6 €

- [] **11º** - *El análisis de contenido de las comunicaciones (1. Fundamentos)*
Raymond Colle | ISBN – 13: 978-94-939337-4-6
| Precio social: 5 €

- [] **12º** - *El análisis de contenido de las comunicaciones (2. Técnicas de análisis)*
Raymond Colle | ISBN – 13: 978-84-939337- 7-7
| Precio social: 4,50 €

- [] **13º** - *El análisis de contenido de las comunicaciones (3. Ejemplos de aplicaciones)*
Raymond Colle | ISBN – 13: 978-84-939337-8-4
| Precio social: 5,50, €

- [] **15°** - *La docencia y la investigación universitarias en torno a la Comunicación como objeto de estudio en Europa y América Latina*
José Luis Piñuel Raigada | ISBN – 13: 978-94-939337-9-1
| Precio social: 8 €
- [] **16°** - *Los editores de revistas académicas de Comunicación. Reflexiones compartidas en el I Encuentro de Revistas Científicas de Tenerife (julio, 2011)*
Victoria Tur Viñes (Coord.) | ISBN – 13: 978-84-939795-0-8 |
Precio social: 5 €
- [] **17°** - *Bases de datos y citación en Ciencias Sociales. Reflexiones compartidas en el I Encuentro de Revistas Científicas de Tenerife (julio, 2011)*
Victoria Tur Viñes (Coord.) | ISBN – 13: 978-84-939795-1-5
| Precio social: 4,50 €
- [] **18°** - *Conocer y pensar a Marshal McLuhan*
Octavio Islas y Claudia Benassini / Introducción de Amaia Arribas | ISBN – 13: 978-84-939795-2-2
| Precio social: 5 €
- [] **19°** - *Periodismo es preguntar*
José Manuel de Pablos | ISBN – 13: 978-84-939795-3-9
| Precio social: 6,75 €
- [] **20°** - *Estudios sobre arte y comunicación social*
José Luis Crespo Fajardo (Coord.) | ISBN – 13: 978-84-939795-4-6 | Precio social: 6,75 €
- [] **21°** - *El fotógrafo en el cine. Re[presentaciones]*
Nekane Parejo Jiménez | ISBN – 13: 978-84-939795-5-3 |
Precio social: 5,65 €

Distribuye: F. Drago. Andocopias S.L. c/ La Hornera, 41.
La Laguna. Tenerife - Teléfono: 922 250 554 |
fotocopiasdrago@telefonica.net